

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La ciudad en la narrativa latinoamericana: 1950-1975

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Sebastián Arellano Bert

Directora

Eugenia Popeanga Chaleru

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



**LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LA NARRATIVA
HISPANOAMERICANA: 1950-1975**

Tesis Doctoral

Presentada por

Sebastián Arellano Bert

Bajo la dirección de la doctora

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



**La representación de la ciudad en la narrativa
hispanoamericana: 1950-1975**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Presentada por

Sebastián Arellano Bert

Bajo la dirección de la doctora

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid 2015

Índice

| | |
|---|-----------|
| Presentación | 6 |
| Introducción | 8 |
| I. 1. Marco teórico | 12 |
| 2. Tipología de las ciudades | 26 |
| 2.1. -Ciudad imaginada | 30 |
| 2.2. -Ciudad extranjera | 32 |
| II. - Antecedente histórico de una apertura: la ciudad en la literatura del indigenismo. | 34 |
| 1. Paisajes urbanos | 36 |
| 1.1. El espacio organizado de la ciudad occidental | 36 |
| 1.2. La ciudad – industria: el espacio del infierno | 39 |
| 1.3. La ciudad - hacienda: el espacio indeterminado | 44 |
| 1.4. Indios y propietarios: el dominio del espacio | 48 |
| 1.5. Conflicto social : la noción de límite | 52 |
| 1.6. Ciudad perdida y encontrada: la inmigración | 64 |
| 2. Paisaje Natural | |
| 2.1. Las ciudades dispersas | 74 |
| 2.2. El paisaje en función de lo urbano | 79 |
| 2.3. Concepción sagrada del paisaje | 89 |

| | | |
|-------------|---|------------|
| 3. | Mestizaje y Literatura | |
| 3.1. | La condición mestiza americana | 102 |
| 3.2. | Algunos ejemplos de mestizaje cultural | 109 |

| | | |
|--------------|---|------------|
| III.- | La ciudad en la literatura hispanoamericana El espacio lleno de la gran ciudad | 119 |
|--------------|---|------------|

| | | |
|-------------|--|------------|
| A. | Ciudad de México en <i>La región más transparente</i> | |
| a.1. | La ciudad sincrónica | 122 |
| a.2. | La poética del fragmento | 123 |
| a.3. | Calles, barrios, toponimia y lenguaje de la ciudad | 147 |
| a.4. | La ‘otra’ ciudad | 156 |
| a.5. | La ciudad política | 164 |
| a.6. | La institución revolucionaria | 168 |

| | | |
|-------------|---|------------|
| B. | Lima en <i>Conversación en La Catedral</i> | |
| b.1. | La ciudad controlada | 177 |
| b.2. | Bar – Catedral | 181 |
| b.3. | La Universidad | 194 |
| b.4. | El espacio de la casa | 201 |
| b.5. | Casa de Gobierno | 213 |
| b.6. | El prostíbulo | 216 |

| | | |
|-------------|--|------------|
| C. | La Habana en <i>Tres tristes tigres</i> | |
| c.1. | La ciudad nocturna | 220 |
| c.2. | El cabaret | 223 |
| c.3. | El bar | 229 |

| | |
|--------------------------------------|----------------|
| c.4. El habla | 243 |
| c.5. El automóvil y la ciudad | 262 |
| IV. Ciudades Imaginadas | 276 |
| 1. Comala | 279 |
| 2. Macondo | 285 |
| V. Ciudades extranjeras | 301 |
| VI. Conclusiones | 319 |
| VII. Resumen en inglés | 322 |
| VIII. Bibliografía | 326 |

Presentación

El presente trabajo es un estudio sobre la representación de la ciudad en la narrativa Hispanoamericana del siglo XX, específicamente en el período que va entre 1950 y 1975.

Como estudiante hispanoamericano de literatura en Europa la pregunta por la representación de la ciudad se presentó como una necesidad de diversa índole. En primera instancia, ante el asombro por las antiguas ciudades que me esforzaba por descifrar, las comparaciones surgían sin cesar, como si no fuese posible conocer una nueva ciudad sin compararla, para bien o para mal, con nuestras ciudades de origen. De este modo sentí cómo me sería imposible conocer las ciudad europeas sin realizar antes una revisión de lo que yo entendía como ciudad según mis experiencias en América.

Se hacían evidentes tres diferencias bastante claras. La primera de ellas era la diversidad lingüística europea, que señala diferencias entre los países, pese a que compartan ciertos patrones de civilización europea gestada durante los siglos. La segunda de ellas era la riqueza que ostentan, en algunos sectores, las ciudades europeas, a través de arquitecturas muy complejas. Si bien este tipo de edificios podemos encontrarlos en algunas ciudades americanas, básicamente en las capitales, que antes fueron los virreinos, la cantidad de ellos y el estado de conservación presentan una diferencia muy clara. Por otro lado está el hecho de la antigüedad de la ciudad y sus construcciones. No cuentan las ciudades Americanas con edificios del siglo XV. Esta antigüedad, esta fijeza, esta inmutabilidad de ciertas construcciones europeas dan un espesor, una densidad a la ciudad y a sus habitantes que recae, como antiguos sedimentos superpuestos, sobre la literatura, que recoge elementos de historia general e historia local, tradiciones y cosmovisiones, lenguajes y sistemas de

referencias en general a elementos culturales o geográficos presentes o ausentes en determinadas zonas.

Si bien el estudio de la literatura puede ayudar a comprender estas sedimentaciones culturales y a desentrañar algunos códigos básicos de las ciudades, de los países y de los continentes en general, una gran parte de los elementos presentes en el cotidiano de un extranjero quedarán en una penumbra insalvable. Forzosamente las referencias serán escasas, sin un grupo familiar que transmita elementos y establezca una suerte de mapa mental del territorio, ni amigos antiguos en los que poder seguir trazos de una historia personal con la cual confrontarse. Por contrapartida todo resulta una ganancia. Tanto en conocimiento de lugares y espacios, de tradiciones culturales como de lenguas y expresiones idiomáticas.

Dentro de este contexto, la tradición académica europea, española en este caso, puede ofrecer un modelo de trabajo basado principalmente en la experiencia de múltiples análisis y metodologías de investigación y de intervención que el extranjero puede, eventualmente, conocer y rescatar de él lo que más le sirva y le convenga.

Si, como en mi caso, la idea original era la de volver al país de origen, consideré que lo más provechoso y estimulante podía ser la aplicación de las metodologías de investigación al estudio de la ciudad hispanoamericana representada en la literatura con el objetivo contribuir a la comprensión del proceso de desarrollo de las mismas dentro de un trabajo que pudiera mantenerse y adaptarse durante *el tiempo del retorno*, y que no se limitara a traer una serie de conocimientos adquiridos para transmitirlos como investigación clausurada de un tema lejano.

Introducción

Abordar el estudio de la literatura hispanoamericana desde la perspectiva de la ciudad supone un acceso que permite leer las diferentes obras bajo un parámetro específico. La ciudad nos servirá, entonces, como fundamento para analizar comparativamente la producción narrativa de los distintos países americanos de lengua castellana. En este trabajo analizaremos principalmente el período que va desde 1950 hasta 1975. Determinar las características específicas de la representación de la ciudad en el período señalado nos obligará a establecer ciertos elementos presentes en la representación de la ciudad en la producción narrativa previa de los que ésta derivaría, los nos permitirá, además, obtener una base desde la cual abordar las producciones desarrolladas posteriormente.

Estas premisas serán válidas como principio organizador de este análisis que, sin embargo, no puede ni pretende abordar la totalidad de la producción literaria, ni tan siquiera de un país y un período determinado. Su intención es más bien de carácter transversal. Pretende realizar una lectura de algunas obras emblemáticas dentro del período acotado.

Como todo corte temporal, éste presenta sus arbitrariedades. Estas arbitrariedades tienen relación con la permeabilidad de la historia misma de la literatura (y de la historia en general) en el sentido de las dificultades para establecer un momento exacto y preciso para cuando una idea, o un sistema de ideas, se pone en funcionamiento. En un arco determinado de tiempo necesariamente habrán elementos presentes con alguna anterioridad y otros que permanezcan presentes aun por mucho tiempo en el desarrollo posterior de la literatura.

Estas fechas, sin embargo, pueden encontrar alguna justificación en dos momentos relacionados con la historia política del continente que pueden servir de

marco referencial para determinar con un pequeño margen un conjunto de ideas y nociones sobre la literatura en un contexto específico. La primera de ellas es la revolución cubana de 1959, y la segunda el golpe de estado en Chile de 1973 que termina con el gobierno electo de Salvador Allende.

El análisis de ‘la ciudad’ en la literatura hispanoamericana ha logrado establecer al menos tres tipos de ciudades claramente identificables, o modos de entenderlas y asumirlas narrativamente.

La primera de ellas la llamaremos *ciudad real*. Se caracteriza por poseer elementos claros que hacen referencia a un lugar y un contexto específico dentro del continente. Esto puede ser la abierta mención al país y la ciudad que se representa, con elementos como fechas que precisan y determinan el contexto, o la referencia a calles que sitúan y establecen coordenadas concretas en la ciudad donde se desarrollan los acontecimientos narrados.

La segunda de estas ciudades la denominaremos *ciudad imaginaria*. Estas ciudades se caracterizan básicamente por no existir realmente en la geografía americana. Los nombres de estas ciudades pueden o no ser pronunciados. Sin embargo poseen características específicas que remiten a elementos presentes en la realidad cotidiana de América Latina, ya sea a través de nombres, de acontecimientos, de formas de organización, de geografías, de historias, etc.

Por último se da el caso de las *ciudades extranjeras*. En estas obras podemos ver las ciudades extranjeras narradas por escritores hispanoamericanos. En ellas encontraremos elementos de ciudades extranjeras con las que personajes del continente americano se relacionan hasta obtener una particular versión de ellas, que les permita, entre otras cosas, comparar distintas realidades y, por lo tanto, descubrir aspectos y dimensiones nuevas para el continente americano.

Debemos tener presente que, como proceso histórico, la representación de la ciudad en la literatura hispanoamericana responde a un desarrollo paulatino que pasará

por etapas de intensa reflexión hasta llegar a crear una imagen de sí misma. Estas etapas de reflexión, estos períodos, es decir, los pasos previos a su configuración, presentan al menos dos momentos fundamentales. Estos procesos, aunque previos, debemos entenderlos como procesos '*en curso*' de asimilación. De estos procesos derivan, en efecto, las distintas versiones o las distintas propuestas de representación de la ciudad.

El primero de estos procesos surge con las tentativas iniciales por desvincular el desarrollo literario de los modelos europeos que se habían impuesto desde la conquista de América, que permanecen a lo largo de todo el período colonial y cuyos elementos, aunque cada vez en menor grado, pueden encontrarse hasta en los inicios del siglo XX. Podemos pensar, sin embargo, que indicios de esta independencia en el ámbito literario comienzan a desarrollarse ya desde los procesos que llevan a la independencia de España de los países americanos. Sin embargo no será hasta algunas décadas posteriores en que esta voluntad independentista realizada en el ámbito político logre una efectiva realización en el ámbito literario, en autores como José Martí o Rubén Darío, entre muchos otros.

De esta independencia surge el segundo elemento de este proceso, es decir, el reconocimiento, tras el largo período de conquista y colonización, de formas de vida y organización, de culturas, netamente americanas presentes con anterioridad a la llegada europea. Este reconocimiento posibilita la inclusión de temáticas, de expresiones, problemáticas y formas literarias que son exclusivamente del ámbito americano, en un período literario que se conoce bajo el rótulo genérico del indigenismo.

En el presente trabajo analizaremos las principales características de las tres tipologías de ciudades mencionadas; previamente haremos un sucinto tránsito por la literatura del indigenismo para recabar algunos elementos que nos serán necesarios para abordar la tipología de ciudad a la que principalmente se abocará este trabajo.

Por motivos de espacio, de tiempo y de pertinencia, el presente trabajo analizará detenidamente los elementos de la ciudad presentes en las denominadas ‘*ciudades reales*’, a saber: Ciudad de México, a través de la obra *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, de 1958; Lima, a través de la obra *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa, de 1969; y La Habana, a través de *Tres tristes tigres*, novela de Guillermo Cabrera Infante publicada en 1967.

Debemos mencionar también la originalidad de un estudio de este tipo. Es muy probable que los autores que ocuparán el núcleo central del análisis sean los autores más conocidos y analizados de la literatura hispanoamericana en general, pero seguramente serán los novelistas más conocidos y analizados. Sin embargo, hasta donde llegan nuestros estudios, una análisis comparativo centrado en la representación de la ciudad y sus elementos constitutivos en sus obras, no nos resulta, de momento, accesible. Hay, sin duda, textos y estudios en torno a la representación de la ciudad en estos autores, dada la obvia importancia que manifiesta, mas estos estudios se limitan a una ciudad en particular, al máximo puesta en la perspectiva del conjunto de la obra de alguno de estos autores. Conocemos intentos por abordar el tema de la ciudad en la narrativa hispanoamericana de manera transversal, sin embargo abocada al continente en general y a toda su historia, además de derivar en temas de diversa índole como el género y las políticas del cuerpo. Tal es el caso, por ejemplo, de libro de Lucía Guerra “*Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*” (LOM, 2014) que, pese a lo prometedor de su título, ofrece pocos elementos constitutivos de la ciudad, de la relación de los personajes en torno a ellos y de la derivación histórica de su interpretación y representación.

I

1. Marco teórico

El período de producción literaria que analizaremos en este trabajo contó con un soporte teórico de distinto origen y con un amplio desarrollo previo de las problemáticas que afrontará, situación bastante poco común en la historia de las letras hispanoamericanas.

Este soporte teórico se conforma sobre todo por los distintos ensayos que surgieron en el continente americano y que buscaron dar una imagen general de él, que estableciera sus características propias y que lo diferenciara del resto de la producción internacional (Norteamérica y Europa), que hasta hacía poco tiempo se había considerado como un modelo a seguir tanto en la forma como en los temas y la manera de abordarlos.

Desde luego, la abundante producción local continúa nutriéndose de las tendencias y las preocupaciones teóricas internacionales pero buscará desde esos aportes la construcción de su propia imagen.

Muchos de los elementos puestos en circulación desde el ámbito teórico, tanto dentro de América como fuera de ella, redundará sensiblemente en la producción literaria. Naturalmente muchos de estos procesos son recíprocos, y por ende el tránsito también podrá verificarse en sentido contrario, es decir, desde la literatura hacia la elaboración teórica.

Esta producción teórica será central ya que, muchas veces, los mismos autores, novelistas y poetas, redactarán estos textos, que tendrán así un estatuto complementario que no definirá solo un contexto sino que completará la misma

producción individual de cada autor y permitirá así establecer el carácter de su escritura y, sobre todo, su influencia sobre otros escritores.

Este trabajo centrado en la representación de la ciudad en la narrativa hispanoamericana, comparte el planteamiento de Roland Barthes, en el sentido de asumir que “La ciudad es un discurso, y ese discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros habñamos a nuestra ciudad, la ciudad en las que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla” (Barthes, 2011, Pág. 342).

Dado que un análisis detallado de todos los textos no es factible de ser realizado en profundidad, quisiéramos, dada la trascendencia para la comprensión del período que aquí nos interesa, nombrar algunos de los ensayos y las teorías más importantes para lo que a este trabajo se refiere, con el fin de poder remitirnos a ellos más adelante cuando los temas en análisis así lo ameriten. La revisión, aunque somera de estos textos, nos ayudará a comprender los distintos frentes intelectuales de un proceso histórico que complementa la producción literaria de este período.

De entre los ensayos hispanoamericanos más representativos de este período resultan fundamentales *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (1950), y *La expresión americana*, de José Lezama Lima (1957). En ambos se busca dar con una clave para la interpretación del hombre, y luego de la cultura hispanoamericana. Son obras fundamentales para la comprensión de la pregunta sobre la identidad americana en este contexto y determinarán en buena medida la reflexión sobre las gentes, las ciudades y la cultura en general.

Desde una perspectiva histórica estos dos textos coinciden con la fuerza de determinadas literaturas dentro del contexto general del *espacio literario* hispanoamericano y de su proyección como tal más allá de las fronteras estrictamente nacionales, México y Cuba, entre cuyos escritores tempranos se desarrolla ya una idea general de Hispanoamérica, a través de figuras como Alfonso Reyes y José Martí, y que determinarán, para lo que a este trabajo respecta, dos de las importantes ciudades

reales que analizaremos detenidamente más adelante, a saber, Ciudad de México y La Habana¹.

En su interrogación por las características del continente, en su mencionado e influyente ensayo, Octavio Paz compara abiertamente al continente con un adolescente en cuanto a su pregunta por el ser

“El adolescente se asombra de ser. Y al pasmo sucede la reflexión: inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si ese rostro que aflora lentamente del fondo, deformado por el agua, es el suyo. La singularidad de ser –pura sensación en el niño – se transforma en problema y pregunta, en conciencia interrogante.

*A los pueblos en trance de crecimiento les ocurre algo parecido. Su ser se manifiesta como interrogación: ¿qué somos y cómo realizamos eso que somos?”*².

Del fragmento citado podemos hacernos una idea de la visión con que en este período, que coincide con el corte temporal inicial que hemos establecido para este trabajo, 1950, se asume la pregunta que, a través de la referencia a los pueblos “en trance de crecimiento”, se plantea ante el continente en general, pueblos que en ese entonces no había cumplido un siglo y medio de independencia y que recién comenzaban a dejar atrás los moldes heredados de la colonia y la conquista, debiendo enfrentar ya, como en el caso particular de México posterior a la Revolución, una organización interna determinada bajo sus propios impulsos³.

¹ Nos referimos específicamente a los textos tempranos de José Martí *Nuestra América* (1891) y de Alfonso Reyes *Visión de Anahuac* (1915) (de la que Carlos Fuentes tomará el título de su novela *La región más transparente*). Si debiéramos mencionar un texto antecesor para el caso de Lima, mencionaríamos los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui.

² Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura, México, Pág. 15.

³ En general, las referencias concretas hacia un parís en particular las aplicaremos por extensión a todo el continente, y será el mismo Paz quien brindará una justificación “cuando las nuevas repúblicas fueron inventadas por necesidades políticas y militares del momento, no porque expresasen una real peculiaridad histórica. Los “rasgos nacionales” se fueron formando más tarde; en muchos casos, no son sino consecuencia de la prédica nacionalista de los gobiernos. Aún ahora, un siglo y medio después, nadie puede explicar satisfactoriamente en qué consisten las diferencias “nacionales” entre argentinos y uruguayos, peruanos y ecuatorianos, guatemaltecos y mexicanos”. *Ibíd.* Págs. 122-123.

Esta reflexión sobre el ser está asociada directamente a la pregunta sobre el origen, a la que Paz responde a través de una expresión de carácter eminentemente popular, coloquial, del habla mexicana. Esta expresión es *La chingada*. Original palabra soez a través de la que pretende dar una clave sobre el origen del ser americano

“La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El “hijo de la Chingada” es el engendro de la violación, del rapto o de la burla. Si se compara esta expresión con la española, “hijo de puta”, se advierte inmediatamente la diferencia. Para el español la deshonra consiste en ser hijo de una mujer que voluntariamente se entrega, una prostituta; para el mexicano, en ser fruto de una violación”...

“la cuestión del origen es el centro secreto de nuestra ansiedad y angustia”⁴.

Este origen, centro secreto de nuestra *ansiedad y angustia*, estará también en el centro de nuestra interrogación sobre la ciudad representada en el período que aquí nos ocupa. Para Paz quien hace las “chingaderas” es el macho, figura violenta, frenética y descontrolada que domina las sociedades hispanoamericanas y que bajo muchos aspectos veremos aparecer en los personajes de las novelas que abordaremos más adelante. Más aun, esta violencia ha servido, como modelo interpretativo para toda la novela hispanoamericana de un período que en muchos casos coincide con el nuestro, a Ariel Dorfman en su libro *Imaginación y violencia en América Latina*. A través de la pregunta por la violencia Dorfman se preguntará también por la identidad “¿quién soy yo?, ¿quién es este hombre que sufre esta realidad y que reaccionará ante ella?”, para aclarar luego que los espacios que piensa para ello son “especialmente el de la ciudad hispanoamericana”. Dorfman, 1970, Pág. 11), donde logra identificar tres

⁴ Ibídem. Pág. 83.

tipos de violencia: “la violencia vertical y social; la horizontal e individual; la inespacial e interior” (Dorfman, 1970, Pág. 17).

La pregunta por el origen en la literatura hispanoamericana, que se ha venido desarrollando con anterioridad a 1950, implicará el pasado prehispánico del continente, como señala Octavio Paz después del largo período indigenista que ha demostrado la presencia y la vigencia de ese pasado en el continente

“Cualquier contacto con el pueblo mexicano, así sea fugaz, muestra que bajo las formas occidentales latén todavía las antiguas creencias y costumbres. Esos despojos, vivos aún, son testimonio de la vitalidad de las culturas precortesianas. Y después de los descubrimientos de arqueólogos e historiadores ya no es posible referirse a esas sociedades como tribus bárbaras o primitivas. Por encima de la fascinación o del horror que nos produzcan, debe admitirse que los españoles al llegar a México encontraron civilizaciones complejas y refinadas”⁵.

En mayor o menor medida todos los países del continente presentan alguna forma de este pasado indígena en la conformación de su identidad como una realidad presente, actual, vigente e insoslayable. De la búsqueda de esas presencias se encargará específicamente la literatura del indigenismo atravesando distintos periodos, desde uno de tipo sociológico hacia uno de tipo antropológico, que determinarán la producción literaria posterior del continente, aquella que en este trabajo situamos en la ciudad, a partir del año 1950. De este elemento, en efecto, se produce la convergencia en la ciudad de personajes de distinta procedencia, cada uno con sus particularidades habitando en ella con todas sus diferencias. A este elemento de procedencia indígena

⁵ Paz, Octavio. O. Cit. Pág. 92.

debemos agregar, luego, las procedencias africanas y, más adelante, de otros países como entidades que convergerán en el mismo plano de la ciudad⁶.

Analizando el problema de la pregunta sobre el origen en la literatura hispanoamericana, González Echevarría la inserta dentro de un ámbito internacional de pensamiento en que esta pregunta se plantea, desde la filosofía europea: “La filosofía existencial, como la de Heidegger, Ortega y Gasset y Sartre, comparte o forma parte de este proceso, porque solo estando consciente de la existencia del otro el pensamiento occidental puede pretender remontarse al origen del ser”, señalando a la vez que esta preocupación no pertenece exclusivamente al ámbito filosófico “Freud, Frazer, Jung y Heidegger esbozan un regreso a estos orígenes, o la retención de éstos soterrada en el ser individual o colectivo. La antropología los encuentra en el mundo contemporáneo de los naturales que todavía sobreviven. La novela latinoamericana moderna está escrita a partir del modelo de estos estudios antropológicos” (González Echevarría, 2011, Pág. 45). Para González Echevarría el punto de inflexión dentro de la narrativa hispanoamericana lo constituye *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, que en su teoría deja atrás el modelo antropológico para instalarse en el Archivo. Este modelo, que sería el cuarto dentro de la escritura en el americana, luego de la Ley colonial, el científico, del siglo XIX, el antropológico del siglo XX, operaría una modificación en el modo aproximativo de la etnografía clásica que toma del pensamiento de James Clifford, en *The Predicament of Culture*:

“En lo sucesivo, ni la experiencia ni la actividad interpretativa del investigador científico pueden considerarse inocentes. Se hace necesario concebir la etnografía, no como la experiencia y la interpretación de “otra” cultura circunscrita, sino más bien como una negociación constructiva que abarque al menos dos, por lo general más,

⁶ En cuanto a la procedencia heterogénea de los habitantes de las ciudades quisiéramos recordar la “pintura de castas” que se desarrolló en el S. XVIII: “consiste en una serie de retratos, por lo general dieciséis, realizados en una misma tela mediante el uso de viñetas, o por separado. Cada tela o viñeta comprende un grupo familiar compuesto por padre, madre, hijo o hija, siendo cada uno de ellos parte de lo que por aquel entonces se consideraba una casta distinta” Dittborn, Paula. “Las pinturas de castas como ejercicios de color”. Cuadernos de arte N°18, Santiago, 2013. Pág. 12.

sujetos conscientes, políticamente significativos. Los paradigmas de la experiencia y la interpretación están cediendo su sitio a los paradigmas del discurso, el diálogo y la polifonía”⁷.

Enmarcamos así la narrativa que nos proponemos analizar en este trabajo, bajo esta premisa de la polifonía y del diálogo entre los diferentes personajes sin que haya necesariamente una voz que predomine. Enmarcamos dentro de esta perspectiva la aproximación a la ciudad en este período en particular, en que el crecimiento de las grandes metrópolis latinoamericanas ha cancelado la univocidad, ha eliminado los discursos dominantes dejando solo fragmentos que en su conjunto ofrecerán una imagen quebrada al modo de un mosaico o de un caleidoscopio, que en su yuxtaposición formarán un gran mural en el que toda la diversidad quede representada⁸. Así lo entiende el historiador argentino José Luis Romero en su libro sobre las ciudades latinoamericanas, en que explica los motivos principales del proceso migratorio⁹ que en pocos años (desde 1930 en adelante) transformó drásticamente la fisonomía de las grandes ciudades: “A medida que se masificaban, algunas ciudades de intenso y rápido crecimiento empezaron a insinuar una transformación de su fisonomía urbana: dejaron de ser estrictamente ciudades para transformarse en una yuxtaposición de guetos incomunicados y anómicos” (Romero, 1984, Pág. 322).

Si en 1953 *Los pasos perdidos* determina un cambio en la aproximación al otro, quedará con ella cerrado el proceso del indigenismo, para el cual, dentro del modelo antropológico, si coincidimos con González, será fundamental la obra de Claude Levi-Strauss, sobre todo algunas obras como *Tristes Trópicos* 1955, y *El pensamiento*

⁷ Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988. Pág. 41.

⁸ Como veremos más adelante, estos conceptos son los que con mayor frecuencia ha utilizado la crítica especializada para referirse a las obras que aquí nos ocupan, a saber: mosaico, caleidoscopio y mural.

⁹ No nos ocuparemos en este trabajo directamente de los motivos de estas migraciones, sin embargo diremos con Romero que responden fundamentalmente a movimientos que van desde el espacio rural a la ciudad producto de las crisis económicas, del desarrollo industrial y del imaginario que ofrecen los nuevos medios de comunicación.

salvaje de 1962, para comprender el contexto del que se desprende el período aquí analizado. En estos trabajos Levi – Strauss realiza un estudio sobre culturas primitivas, entre ellas algunas tribus del Amazonas donde demuestra el orden y la coherencia de su pensamiento, incomprensible desde la lógica eminentemente racional de occidente. Estos trabajos validarán y confirmarán internacionalmente el interés de la cultura occidental por las sociedades primitivas que, como veremos, han sido, con sus matices, también del interés de la literatura del indigenismo que combatía a su vez las premisas literarias del siglo XIX, que concibió una modernización que necesariamente debía dejar atrás el pasado indígena de las nuevas repúblicas independientes, y deslegitimando sus manifestaciones aún presentes¹⁰.

Esta búsqueda de lo primitivo en el ámbito cultural europeo ha sido del interés de las vanguardias artísticas, sobre todo del surrealismo, que tanto interés puso en las culturas primitivas. Para ello se tendrán en cuenta, principalmente, los *Manifestos*, así como el manifiesto del futurismo de Filippo Tommaso Marinetti, de 1909. Si una de las operaciones del surrealismo consistió en la integración del mundo consciente con el inconsciente, y así en la ampliación del campo de lo real hacía el espacio onírico en que se manifestarían elementos arcanos de remota procedencia, a través del indigenismo la literatura hispanoamericana que aquí analizamos buscará unir los elementos modernos con los primitivos, los reales con los fantásticos, los elementos de la lógica racional con los elementos de lógica primitiva, la realidad con la fantasía, lo increíble con lo mágico. En palabras de André Breton “Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones” (Breton, 2009, Pág. 137). Debemos señalar la influencia directa que los grupos vanguardistas ejercieron sobre un gran número de escritores y artistas hispanoamericanos, como Vicente Cesar Vallejo o Wilfredo Lam, y sobre todo en los iniciadores de la “novela moderna” latinoamericana, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier.

¹⁰ En esto nos referimos a un cambio relativo solo a cierto tipo de literatura, que las políticas institucionales respecto a esta situación no parecen tener interés en cambiar todavía.

Como referencia a una perspectiva histórica del contexto que analizaremos, además del mencionado texto de José Luis Romero se utilizará el libro de Eduardo Galeano *Las venas abiertas de América Latina* (1971), por brindar una imagen general del continente en la que podremos ver muchos de los elementos que serán puestos en juego desde la narrativa que aquí nos ocupa, y por formar él mismo parte de este momento particular de la historia literaria latinoamericana. Esta obra nos servirá como marco referencial de los motivos concretos tanto del devenir como del desarrollo histórico del continente, y con ello las particularidades históricas que determinaron el desarrollo de sus ciudades. Entre otras cosas, los mecanismos de comercio con el Nuevo Mundo desde la llegada española hasta la época actual. En específico, este comercio controlado desde el exterior, y dirigido fuera del continente condiciona, según Galeano, el desarrollo de las vías comunicativas entre las grandes capitales latinoamericanas, volcadas principalmente hacia los puertos, y de allí a Europa: “las clases dominantes de la sociedad colonial latinoamericana no se orientaron jamás al desarrollo económico interno. Sus beneficios provenían de fuera, estaban más vinculados al mercado extranjero que a la propia comarca... Los caminos trasladaban la carga en un solo sentido: hacia el puerto y los mercados de ultramar... nuestros centros de producción no estaban conectados entre sí, sino que formaban un abanico con el vértice muy lejos” (Galeano, 2011. Pág. 173).

Para el marco hasta aquí establecido, esta incomunicación entre los centros productores del continente será un factor más de transformación. Los escritores de este período, como señala José Donoso, por primera vez en la historia pueden sentirse comunicados, compartiendo, aunque con matices, preocupaciones compartidas, y comprobar que las características, los problemas y dificultades de un país determinado no difieren sustancialmente de los de sus vecinos. Afirma que “Antes de 1960 era muy raro oír hablar de <la novela hispanoamericana contemporánea> a gente no especializada”, y que aún se mantenían las literaturas ordenadas dentro de su restringido ámbito nacional, que a la perspectiva de hoy “resulta imposible imaginar la situación de aislamiento en que se encontraban los novelistas hispanoamericanos”. Lentamente la situación fue cambiando y menciona como un hito el “Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción (que organizó Gonzalo Rojas) en el

que intervinieron, entre muchos otros, Pablo Neruda, José María Arguedas, José Miguel Oviedo, Augusto Roa Bastos, Pepe Bianco, Carlos Fuentes, Claribel Alegría, Alejo Carpentier, fuera de un premio Nobel, profesores, orfebres, pintores...” (Donoso, 1998, Págs. 44-45).

Este congreso internacional será para Donoso una etapa previa a la verdadera internacionalización de la novela hispanoamericana conocida como el Boom, donde “estas obras han tenido y siguen teniendo una repercusión literaria - - nunca antes vista en el ámbito de la novela moderna escrita en castellano...” (Donoso, 1998, Pág. 13- 14). Esta internacionalización, entonces, se asume como un valor que permite a la literatura hispanoamericana formar parte activa del contexto literario en general.

La denominación del boom es problemática como el mismo Donoso y Ángel Rama señalan, principalmente ante las dificultades para establecer a sus miembros indiscutidos. Coincide, sin embargo, plenamente con el presente trabajo, tanto en autores como en fechas en el análisis que acá realizamos. Con todo, la discusión específica en torno al boom no representa, pese a su fama, un interés particular para el trabajo que pretendemos llevar a cabo, básicamente porque nuestra aproximación desde la ciudad en muchos casos se anticipa y excede los límites habitualmente aceptados. Entre los autores generalmente incluidos se encuentran Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar y García Márquez, junto a otros que se agregan u omiten según la crítica (Rulfo, Donoso, Cabrera Infante, etc.). Lo que sí interesa a este trabajo serán aquellos elementos en común que estos y otros muchos autores tienen en común en cuanto a la imagen y representación de la ciudad se refiere.

Entre los factores que señala Ángel Rama como determinantes de este boom (concepto que él atribuye a las alzas veloces en las ventas según el vocabulario del marketing norteamericano moderno) destaca justamente el desarrollo urbano producto de las “fuerzas transformadoras que generan su nuevo público y entre ellas es obligatorio reconocer la incidencia del aumento demográfico, del desarrollo urbano gracias a la evolución del terciario, del notorio progreso de la educación primaria y secundaria y, sobre todo, de la industrialización de la posguerra que enquistó en

América plazas evolucionadas que reclamaban equipos más dotados que antes, cambios todos ellos cuyas limitaciones y cuya fragilidad son de sobra conocidas” (Rama, 2008, Pág. 268).

A esta necesidad inherente al aumento de la demanda que señala Rama como consecuencia del crecimiento urbano, debemos agregar otros tópicos que hemos señalado y que vinculan a estos autores, y otros, en este período en específico más allá de su pertenencia o no a este canon del boom, a saber, la coincidencia en los mecanismos de la yuxtaposición, en la pregunta por la identidad, en la apertura hacia nuevos sistemas de pensamientos, etc., y en su calidad de obras post-modernas si, siguiendo a Lyotard , simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» a la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard, Pág. 2), como veremos en el desarrollo de los análisis puntuales. Aunque esta perspectiva es compleja y contradictoria, nos servirá para enmarcar estas obras dentro del desarrollo general de las ideas. Es contradictoria aplicada a estas obras en particular por el mismo proceso de adquisición teórico que los autores de este período pensaron haber resuelto. Por un lado coinciden en “el fin de la dominación europea sobre el conjunto del mundo ... y en el multiculturalismo que no pocas obras defienden” a la vez que “rechaza la separación entre alta cultura, social y política, así como estética, que se refiere a garantes metasociales del orden social –la razón, la historia, la modernización o la liberación de la clase obrera” (Touraine, 2000, 185, 187) pero pretendiendo todavía formar parte de una cultura universal que ellos mismos proclaman en ruinas.

Entre los nuevos sistemas de pensamiento mencionaremos aquí, dada su extensa fama, las nociones de Realismo Mágico y lo Real Maravilloso. Señalamos de inmediato que estas nociones nos interesarán solo en cuanto a la apertura hacia nuevas posibilidades expresivas producto del contacto con los elementos del pensamiento indígena que se ha venido desarrollando con anterioridad. Nos remitimos en este punto al excelente trabajo de Alicia Llarena, para quien los “escritores canónicos de la nómina magicorrealista, son herederos de las semillas surrealistas que a finales de los años cuarenta plantearon en la narrativa hispanoamericana Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier” (Llarena, 2008, Pág. 117). Llarena expondrá mediante el ejemplo de

estos dos autores la diferencia entre uno y otro de los principios antes mencionados, teniendo presente el modo en que el surrealismo influyó en su apertura sobre ellos:

“En análisis de estos aspectos permite hallar diferencias entre el Realismo Mágico y Lo real maravilloso americano, presentes ya en los que fueron sus textos fundacionales: si consideramos, por ejemplo, *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, y *EL reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, novelas en cuyo argumento conviven el universo occidental y americano, hallaríamos en la primera a un narrador que se identifica plenamente con el universo indígena y en la segunda a un narrador que, por el contrario, se muestra neutro y se salvaguarda de una identificación explícita con las visiones (europea y afroamericana) que conviven en la novela” (Llarena, 2008, Pág. 119).

En cuanto a niveles filosóficos de interpretación quisiéramos indicar principalmente la obra de Michel Foucault, sobre todo en lo que se refiere a los mecanismos normativos que rigen las sociedades modernas y que acentúan considerablemente su presencia en condiciones políticas particularmente tensas como las que abordaremos en este estudio, a saber, las ciudades dominadas y controladas por gobiernos y regímenes altamente ideologizados. Esto valdrá, como veremos, en las nociones de disciplina y exclusión, que Foucault analiza en relación a la peste, y los mecanismos de control que se apoderan de las ciudades para combatirla, semejantes a los que encontremos en esta narrativa

“La ciudad apestada, toda ella atravesada de jerarquía, de vigilancia, de inspección, de escritura; la ciudad inmovilizada en el funcionamiento de un poder extensivo que ejerce se ejerce de manera distinta sobre los cuerpos individuales en la utopía de la ciudad perfectamente gobernada... para ver funcionar las disciplinas perfectas, los gobernantes soñaban con el estado de peste. En el fondo de los esquemas disciplinarios, la imagen de la peste vale por todas las confusiones y los desórdenes; del mismo modo que la imagen de la lepra, del contacto que cortar, se halla en la base de los esquemas de exclusión” (Foucault, 2012, Págs. 230-231).

Veremos de qué modo las obras que aquí se analizarán se enmarcan dentro de estos postulados, en los que la disciplina y la exclusión, así como la represión serán constantes a lo largo de todo el proceso.

Este proceso, por último, lo enmarcaremos dentro de una perspectiva general que tendrá como origen el complejo momento de la ilustración. Enmarcaremos esta problemática siguiendo los textos de Todorov y de Jauss. A partir de ellos interpretaremos tanto la represión de los elementos míticos en las naciones y las ciudades modernas como su reaparición en el contexto que nos ocupa. Todorov señala que a partir de la Ilustración la voluntad de los hombres termina por liberarse, una vez que “Se acabaron los dogmas y las instituciones sagradas. La autoridad debe ser homogénea a los hombres, es decir, no sobrenatural, sino natural. En este sentido la Ilustración da lugar a un mundo <desencantado>” (Todorov, 2008, Pág. 11). Como en el caso de los aspectos disciplinarios y de exclusión propuestos por Foucault, y que se busca revertir en la literatura que aquí analizaremos, en el caso de los mitos ocurrirá algo similar. Si el paso del poder religioso que detentaba principalmente la iglesia cedió poder a las instituciones elaboradas por los hombres, estas instituciones tampoco resultaron justas al homogeneizar, a través de la idea de un espíritu universal, las diversas culturas que se encuentran en América. De aquí se desprenden una serie de críticas a la Ilustración señaladas por el propio Todorov, en el sentido de que “Los estados europeos, convencidos de ser portadores de valores superiores, se creyeron autorizados a llevar su civilización a los menos favorecidos. Para asegurarse del éxito de su empresa tuvieron que ocupar los territorios en los que vivían esas poblaciones” (Todorov, 2008, Pág. 29). Si bien Todorov apunta a que estos mecanismos ocurrían ya con anterioridad a la Ilustración, dando como ejemplo la conquista española y su discurso evangelizador, es consciente de que este discurso fue un instrumento de colonización que justificó diversas injusticias, y que dio pie incluso, “aunque involuntariamente, los totalitarismos del siglo XX” (Todorov, 2008, Pág. 32). Justamente ante este discurso se revelarán primero los escritores del indigenismo, y luego, la narrativa que aquí nos ocupa frente a imposiciones gubernamentales arbitrarias y frente a un discurso literario que ya no pretende educar, ni colonizar, sino yuxtaponer sin jerarquías los distintos discursos de la ciudad. Por otro lado, Jauss

también señala que “Ninguna época se nos aparece tan enemiga de los mitos como la Ilustración europea. Ante la razón crítica caen tanto la autoridad poética de la antigua Mitología como la verdad simbólica de la revelación cristiana” , sin embargo, la Ilustración alimentó una nueva mitología “su nostalgia del comienzo, de un nuevo inicio de la historia depravada, de la que finalmente podría surgir una sociedad de libres e iguales” (Jauss, 1995, Pág. 25). Será justamente este pensamiento de un nuevo inicio lo que motivará la literatura de este período y su fuerte vinculación con la historia, tanto la relacionada con la república, como la de la conquista como del mundo precolombino, en una búsqueda, como veremos, de una totalidad a través de la obra. Esta búsqueda del inicio de la depravación que señala Jauss ha sido formulada en este contexto por Dorfman, para quien esta “al deforma el mundo, al retroceder las perspectivas instalándonos dentro de un hombre roído por la histeria de su propia responsabilidad, el novelista alude a las secretas acciones que crearon este universo irreconocible y espantoso” (Dorfman, 1970, Pág. 23) e incluso el mismo Vargas Llosa, al preguntarse “¿En qué momento se había jodido el Perú?”.

Metodología

Para este trabajo que aborda el espacio hispanoamericano en general se realizará una lectura transversal de las obras del continente, que incluya una revisión del pasado literario inmediato. Este pasado literario corresponde a la literatura del indigenismo, de la que tomaremos los elementos fundamentales que nos sirvan como guía para el análisis de las obras inmediatamente posteriores, es decir, aquella entre producida entre 1950 y 1975.

Sobre la base de esos elementos nos centraremos en las preocupaciones fundamentales del período que aquí nos interesa, y rastrearemos su presencia en las novelas, de entre las que haremos la selección que ofrezca mejores perspectivas a nuestro interés específico por la representación de la ciudad hispanoamericana.

Posteriormente analizaremos los postulados teóricos al respecto, escritos principalmente por pensadores contemporáneos a los novelistas cuyas obras hemos seleccionado. De estos trabajos tomaremos los elementos que nos parezcan fundamentales referidos a las obras y a la representación de la ciudad dentro de ellos.

Posteriormente analizaremos una parte del extenso corpus especializado en torno a estos autores, seleccionando aquellos trabajos que mayor relevancia presenten para nuestros fines.

Se revisarán también algunas obras que nos permitan dar con una perspectiva histórica, filosófica, sociológica y antropológica sobre las obras que abordaremos.

Para la redacción del texto realizaremos una selección de los elementos que nos parezcan relevantes en las obras con relación a la representación de las ciudades. Luego analizaremos comparativamente los espacios, las temáticas y las distintas posiciones para obtener una noción clara de los espacios de la ciudad, su utilización por parte de los personajes dentro de los contextos aquí analizados, y sus posturas de frente a ellos.

2. Tipología de las ciudades

Además de las ciudades del indigenismo, que hemos denominado “ciudades intermedias”, en el sentido de que se encuentran a mitad de camino entre una ciudad plena y la vida rural, no solo campesina, sino indígena, es decir con cosmovisiones totalmente diversas a la lógica administrativa de las ciudades organizadas por los

países estado, encontramos las ‘ciudades reales’, las ‘ciudades imaginadas’ y las ‘ciudades extranjeras’.

Consideramos a la ciudad representada por la literatura del indigenismo, la ciudad intermedia, como una etapa previa necesaria para abordar a las siguientes tipologías de ciudad, que tomarán de ella muchos de los elementos que, en definitiva, le otorgarán su verdadera dimensión, su condición eminentemente mixta, mestiza, que le otorgará su particularidad eminentemente americana y que resuelve, en parte, una búsqueda de identidad en la literatura hispanoamericana de este período en cuanto a la evidencia de un escenario urbano que se desarrolla ya a gran escala, haciendo de las ciudades - capital verdaderas metrópolis de gran envergadura y complejidad, atravesadas por miles de variables que confluyen en un mismo momento: religiosas, políticas, históricas, económicas, culturales, historias personales, entre otras.

De las tres tipologías de ciudades restantes abordaremos a continuación un análisis en detalle de las que hemos denominado ‘ciudades reales’ y que corresponden a distintas capitales hispanoamericanas: Ciudad de México, Lima y La Habana.

Las obras en que se basará este análisis son, como hemos dicho, *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, Lima, en *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa y *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante.

Debemos hacer notar que estos autores pertenecen cronológicamente a una generación de escritores bastante precisa, y nacen con pocos años de distancia, 1928, 1936 y 1929 respectivamente. De estos autores, las obras aquí analizadas corresponden a sus primeras incursiones en la novela, salvo para Vargas Llosa, que para el que corresponde su tercera novela publicada.

De esto podemos deducir que para estos autores, conocedores de la literatura indigenista de primera fuente, Fuentes a través de la literatura de la revolución mexicana, Vargas Llosa a través de la obra de José María Arguedas, y Cabrera Infante a través de Alejo Carpentier, la ciudad adquiere una importancia central y crucial, que marcará su punto de partida con respecto a la asunción de un espacio desde el cual

situarse, un espacio de pertenencia cargado de elementos con los que elaborar una obra nueva. En ese sentido, estas novelas son fundadoras de un espacio literario, el espacio de la ciudad en Hispanoamérica. Con esto, desde luego, no queremos afirmar que sean ellos por vez primera a representar la ciudad en el espacio americano, si no que los consideramos aquí solo en su calidad de ejemplos tempranos, entre muchos otros que podrían mencionarse, como por ejemplo *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato con el retrato de Buenos Aires, o *Paradiso*, de José Lezama Lima, con un retrato anterior de La Habana, entre muchos otros. Evidentemente la elección puede resultar arbitraria, mas el criterio de elección tiene relación con la claridad con que se presenta la ciudad, con sus espacios claramente definidos, con sus calles, sus fechas, y las referencias vivas que en ellas se establecen con el ámbito real: nombres de políticos, fechas históricas, figuras de la cultura, entre otros.

Además de estos elementos las obras aquí seleccionadas presentan un particular modo de composición, en el que se reflejan con gran fuerza los distintos lenguajes, las distintas hablas de las grandes ciudades, en que personajes de muy distinta procedencia se dan cita bajo determinadas circunstancias.

Si pudiéramos establecer una lectura dentro de los distintos estadios del desarrollo de la literatura hispanoamericana, y que se limite más que a la totalidad de la producción a una determinada secuencia, podríamos determinar, a grandes rasgos una división que contemple, en primer lugar las obras nacidas después de la independencia de los estados, marcadas fuertemente por la influencia de las literaturas europeas, en que los autores, en su mayoría formados en el extranjero toman las formas y los temas europeos y tratan de adaptarlos al contexto local de los diferentes países en un intento por solucionar ciertas problemáticas a la luz de un pensamiento racional de raíces hondas, inspirado en el uso de la razón derivado de la ilustración. Un ejemplo de esta literatura, de título muy elocuente es *Civilización o barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento. Esta contraposición de elementos, más allá del contenido específico del libro en el sentido de adhesión o distancia entre los modelos unitarios o federales en la Argentina en esos años, pone de manifiesto que todo lo que escape a la lógica racional será considerado un barbarismo imposible de defender.

Luego vendría una etapa de autoconocimiento que dirige la mirada hacia lo que de particular y único se da en este territorio, encontrándose con la fuerte presencia indígena y toda la carga que esta conlleva, y que se puede reducir a una indiferencia sistemática hacia lo autóctono, una negación que durante siglos no consideró esas presencias como parte del paisaje cultural del continente, y del cual el ideal racional consistía justamente en distanciarse por considerarlos como un sistema inválido de organización sin las proyecciones propias de la modernidad. Este período se orientará entonces a la recuperación de estas culturas olvidadas y silenciadas, desconocidas y despreciadas. Esta recuperación de lógicas y creencias indígenas, de modos de afrontar la vida y la muerte, el trabajo y la fiesta, claramente no tienen relación con las brutalidades cometidas por los federales según la descripción que hace de ellas Sarmiento. Sin embargo dentro de la lógica racional estas culturas y sus usanzas sí pueden ser vistas a través de un concepto de barbarie que justamente esta literatura busca desvanecer.

Después vendría la etapa en que se centra este trabajo, y se caracteriza por la inclusión de todos estos elementos dentro de la ciudad misma, una ciudad específicamente mencionada. Esta ciudad la hemos dividido en tres categorías dentro de este trabajo. La primera de ellas, ciudad real, es aquella señalada, con nombres propios del país, la ciudad, las calles, las plazas, los negocios, los bares, los cafés, edificios, barrios, medios de transporte, y con fechas precisas que remiten a hechos puntuales, históricos, ya sea en tiempos pasados o referencias a la actualidad del tiempo de la enunciación, elementos todos de fácil rastreo (sobre todo con las nuevas tecnologías) y que componen, en su conjunto un mapa de recorridos por la ciudad, puesta al centro de la novela en que estas dos etapas anteriores confluyen para dar paso a una nueva imagen que las asimile en un solo espacio: la ciudad y sus múltiples aspectos, con su mezcla y su mestizaje de culturas y creencias muy distintas que sin embargo coexisten sobre un mismo soporte.

Una síntesis del cuadro que acabamos de proponer podría ser la siguiente, desde la independencia en adelante:

| Principio | Tránsito | Fin |
|------------------|--|----------------|
| Didáctico | De capital europea a capital americana | Imitación |
| Antropológico | De capital americana a espacio rural | Descubrimiento |
| Sintético | Europa y espacio rural a capital americana | Identidad |

Dentro de este ‘principio sintético’, que corresponde al período que atañe específicamente a este trabajo, hemos establecido tres categorías. Una es la ya mencionada ‘ciudad real’, siendo las otras dos categorías, ‘la ciudad imaginada’ y la ‘ciudad extranjera’.

2.1. Ciudad imaginada

Las ‘ciudades imaginadas’ serán aquellas ciudades o espacios en que se desarrollan acontecimientos *posibles* dentro la lógica del espacio americano

atravesado por las múltiples variables que se pueden deducir de lo que hasta aquí hemos esbozado. En ellas se pueden encontrar, por lo tanto, elementos de la lógica más racionalista hasta elementos de una lógica eminentemente indígena mezclados, tal como en las ciudades reales, en un mismo espacio y momentos. Aunque estos espacios y tiempos sean, a diferencia de las ciudades reales, eminentemente indeterminados, los elementos que en ellos se ponen en movimiento guardan estrecha relación con los hechos del continente, o de los países de origen de las obras. Se constituyen así en alegorías americanas en que se cruza la historia y la imaginación, hechos reales y ficticios que configuran una idea particular de América y la relación que tienen con ella los hombres.

De entre las diversas ciudades imaginarias que ha dado desde la conquista el continente, con leyendas como la ciudad perdida de ‘El dorado’, en lo que concierne a este trabajo nos referiremos brevemente, más adelante, en particular a ‘Comala’ de Juan Rulfo y ‘Macondo’ de Gabriel García Márquez.

Estos dos ejemplos, entre muchos otros, como por ejemplo ‘Santa María’, de Juan Carlos Onetti, o ‘Marulanda’, de José Donoso, por citar algunos, nos sirven, además de por su riqueza evocadora y de su fantasía desbordante de referencias, para determinar un arco temporal que abarca gran parte del período aquí analizado. *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, fue publicada en 1955 y *Cien años de soledad* en 1967.

Con estas fechas queda de manifiesto que las distintas tipologías de ciudad y su proliferación dentro de cada una de ellas, no sigue un proceso cronológico sucesivo estricto dentro del espacio de tiempo aquí acotado, sino que sus manifestaciones surgen de modo aleatorio. En los casos aquí analizados, por ejemplo, tanto Carlos Fuentes como García Márquez conocían muy bien *Pedro Páramo* antes de escribir sus obras, sin embargo uno opta por representar una ciudad real, México, y el otro una ciudad ficticia, ‘Macondo’, manteniendo ambos, sin embargo, una persistente concentración en las ciudades que abordan, como si se tratase de mundos cerrados y específicos que pueden, no obstante, ofrecernos una imagen general del continente, o la imagen que el continente tiene de sí misma en este período.

Su diferencia radica en lo ficticio o inverosímil de su ubicación. Si la leyenda de ‘El Dorado’ puede atravesar los siglos desde la conquista y motivar expediciones hasta el siglo XIX como un lugar posible, aunque misterioso e improbable, que pese a su improbabilidad podría resultar posible, también ‘Macondo’ y ‘Comala’ pueden existir como posibilidad, al menos en el imaginario de los hombres. Cuánto hubo de mito y cuanto de cierto (o posible) hubo en ‘El Dorado’ puede rastrearse en las antiguas crónicas. Si pese a no hallarse nunca una ciudad completamente revestida de oro, sí que mucho oro fue encontrado. Así, pese a lo ficticio de las ciudades imaginaria que aquí nos ocupan, ‘Comala’ y ‘Macondo’, muchos de sus elementos podemos encontrarlos en la realidad muchas de las ciudades hispanoamericanas. De esta posibilidad de la fantasía deriva la fuerza de estas ciudades, que concentran en sí las más diversas historias, tradiciones, creencias y escenarios del continente.

2.2. Ciudad extranjera

De las ciudades extranjeras que encontramos en este período, entendiendo por éstas aquellas que están fuera del ámbito hispanoamericano, nos centraremos en París, y principalmente en la representación que de ella hace Julio Cortázar en su novela *Rayuela* y, en menor medida, *62 modelo para armar*, y *El libro de Manuel*.

Referencias a otras ciudades podemos rastrear en obras como las de Alejo Carpentier (París, Madrid, Nueva York), o Miguel Ángel Asturias, que se centra pasajeramente en Chicago, como parte del escenario de su ciclo conocido como Trilogía bananera, compuesto por *Viento fuerte*, *El papa verde*, y *Los ojos de los enterrados*.

Sin embargo, el rol central que juega la ciudad de París en la novela de Cortázar nos obliga no solo a revisar los aspectos más importantes que la ciudad plantea, sino prácticamente a abrir esta categoría de ciudad.

En esta ciudad, en relación a las anteriores, los roles se invierten. Si en las otras categorías la composición misma de la trama compleja de relaciones que se establecen desde la ciudad presentaba los elementos de la sorpresa, del grotesco, de la simultaneidad, el personaje de Cortázar, Horacio Oliveira, argentino ‘porteño’ (bonaerense) en París parece presentar él mismo, en su búsqueda y en su relación con la capital francesa los elementos de sorpresa y de grotesco, al pretender indiferenciar los elementos jerárquicos que ordenan a la sociedad, al relativizar los preceptos organizadores de las relaciones humanas en una apuesta que lo devuelve brutalmente a su origen en Buenos Aires.

De este modo la ciudad extranjera, vista y vivida a través de un hispanoamericano, justamente por inaprensible, inmutable e inabordable, termina por ser rechazada en cuanto a sus nociones de orden por la voluntad de no aceptar sus condiciones básicas de comportamiento, de alteración de una lógica que se revela inmutable.

Esta ciudad, por otro lado, se propone como la verificación del vacío existencial que parece reinar al otro lado del océano, del mismo modo como reinaría en América. El país extranjero, la ciudad antigua y ordenada, la ciudad luz de París, se revela también como un espacio intrascendente incapaz de ofrecer una puerta de escape hacia otra cosa, como la que persigue Oliveira. Se destruye así definitivamente la idea de una ciudad ideal extranjera “mejor” que las ciudades americanas de la que tomar modelo, como se pensaba en el siglo XIX, postulándose que la incapacidad del hombre para adaptarse a un medio social organizado radica en sí mismo, y no en las formas exteriores de la ciudad. Esta incapacidad, desde luego, en los personajes de Julio Cortázar es voluntaria, es decir, no se quieren adaptar a un mundo que consideran organizado de modo absurdo, y deben, por lo tanto, asumir ciertas consecuencias.

II

Antecedente histórico de una apertura: la ciudad en la literatura del indigenismo

*Después, cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré
que en todas partes la gente sufría.*

José María Arguedas

Los ríos profundos

Como señalábamos en la introducción el momento previo a la representación de las ciudades que a este trabajo competen, corresponde al desarrollo de la literatura del indigenismo, la que presentará también un particular modo de entender la ciudad.

Se trata en este caso de una suerte de *ciudad intermedia*, que podemos, en efecto, entender como una categoría extra a las tres anunciadas. Esta ciudad intermedia se caracteriza principalmente por estar regida legalmente desde la ciudad – capital, la metrópolis, pero habitada sobre usos y costumbres locales de profundo arraigo indígena.

Este capítulo, entonces, tiene como objeto el estudio de algunas de las obras de la literatura latinoamericana que plantean distintos problemas relacionados con el estado y la situación de distintas comunidades indígenas en el continente americano, tanto en sus entornos naturales como en la ciudad, y de cómo la preocupación por éstas comunidades deviene en una pregunta por el presente, que deberá incluir no solo los rasgos físicos de esta comunidad sino también sus modos de vivir y de pensar, con sus cosmovisiones y sus creencias particulares.

Generalmente, los estudios literarios que se ocupan de este tema, bajo el rótulo de Literatura Indigenista, establecen en ella una larga tradición y una bibliografía que comprende diversos autores, que se enmarcan históricamente desde la segunda mitad del siglo XIX, precisamente con *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner, y que abarcan prácticamente la totalidad del siglo XX, más allá de los límites que este trabajo se propone analizar, con obras tan importantes como las del peruano Manuel Scorza o del chileno Patricio Manns, entre muchas otras¹¹.

Esta literatura define y atraviesa muchos de los grandes problemas de la narrativa latinoamericana del siglo XX, hasta el punto en que el novel Mario Vargas Llosa declara que “*Es imposible estudiar la historia rural del continente y entender el destino del hombre de los Andes desde el fin de la Colonia hasta la época contemporánea sin acudir a la novela indigenista. Ella es a menudo el único testigo de la historia*”¹² (Vargas Llosa; 2008. Pág. 28) .

La narrativa latinoamericana del siglo XX busca, entre otras cosas, su estatuto y sus señas de identidad desde diversas perspectivas, buscando sobre todo una independencia cultural de los modelos europeos en un proceso iniciado, incipientemente, al mismo tiempo que la independencia política. En este sentido la literatura del indigenismo “*une técnicas occidentales con elementos estilísticos de la literatura indígena creando la primera gran ruptura en nuestro hemisferio de la tradición mimética que tipifica a la literatura europea*” (Prieto; 2008: Pág. 177).

En este apartado analizaremos, principalmente, las obras del escritor peruano José María Arguedas *Jawar Fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958) y la novela inconclusa *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) y *Leyendas de Guatemala* (1930) y *Hombres de maíz* (1949), del escritor guatemalteco y premio novel para la literatura en 1969, Miguel Ángel Asturias.

¹¹ De hecho la escritura del indigenismo se sigue desarrollando, ahora a través de los mismos indígenas escritores que ofrecen su propia mirada tanto de su ser indígena como de la ciudad en que habitan. Véase por ejemplo el libro de David Aníñir, *Mapurbe* Odiokracia Autoediciones, Santiago 2005.

¹² Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica*. Alfaguara, Madrid. Pág. 28

En ellas se intentará establecer principalmente las características que presentan las ciudades habitadas por indígenas, de qué manera se interpreta la interacción con el mundo occidental y los elementos puestos en circulación que tendrán lugar en la narrativa inmediatamente posterior, es decir, aquella en que se centra específicamente este trabajo, la que va entre 1950 y 1975.

En las pequeñas ciudades indígenas podemos observar a escala reducida la administración gubernamental y el comportamiento de la población indígena que, con sus rasgos, pasarán a definir una parte importante de la literatura del período siguiente, en que concentraremos la atención en las grandes ciudades.

1. Paisajes urbanos

1.1 . El espacio organizado de la ciudad occidental

Desde la conquista del continente americano la fundación de las ciudades se realiza sobre la base de los modelos europeos de urbanización.

Arquitectos y urbanistas ven en los espacios del Mundo Nuevo la posibilidad de aplicar sus teorías sobre la planificación racional de la ciudad, estableciendo para ello criterios ideales de organización, nacidos principalmente desde una noción de orden que establece el pensamiento renacentista. Esto lo podemos ver, todavía hoy, principalmente en el trazado regular de las calles a través de la cuadrícula, que deja en su centro el espacio vacío de la plaza, alrededor del cual se construyen las principales dependencias de la institución. El mecanismo burocrático colonizador hará operativo este principio de organización urbana en todas las ciudades o pueblos donde tendrá una representación oficial y el modelo seguirá funcionando

por inercia incluso después de la independencia directa del reino español. Es más, la regularidad de la planificación a cuadras por medio de esta retícula pasará a ser un paradigma incuestionable de distribución urbana.

Así, en medio de las altas montañas de los Andes peruanos, aparece el pueblo de Puquio, descrito por José María Arguedas en su libro *Yawar fiesta* y presentando el mismo sistema de disposición

“Casi de repente, llegando a la cima de la lomada, se entra al girón Bolívar.

-¿Qué? -dicen los forasteros. Se sorprenden.

Es, pues, la calle de los vecinos, de los principales. Calle larga, angosta, bien cuidada, con aceras de piedra pulida. El girón Bolívar comienza en la plaza de Armas, sigue derecho tres o cuatro cuadras, cae después de una quebrada ancha, y termina en la plaza del ayllu de Chaupi”¹³.

Arguedas nos presenta así la reacción de sus ficticios forasteros ante una aparición doblemente sorprendente. En primer lugar, la llegada a una ciudad desconocida puede ser un estímulo para cualquier viajero de oficio, y su sorpresa, la mejor de las recompensas. Se presenta ante de él un espacio, unas formas, unas historias en las que todo está por descubrirse. La sorpresa en este caso se agranda por el hecho de encontrarse el viajero en medio de las montañas en los Andes, en las que el paisaje hace cada vez más difícil la posibilidad de encontrar una ciudad. Y más aún, si esta ciudad perdida en las montañas posee una estructura y una organización interna que, aunque básica, presente los mismos rasgos fundamentales del resto de las ciudades latinoamericanas: la distinción de clases, la calle de los principales, las calles con aceras de piedra pulida y sobre todo una plaza de Armas como centro simbólico

¹³ Arguedas, José María. *Yawar Fiesta*. Populibros peruanos, Lima, 1965. Pág. 8.

del poder, en torno a la que se instala la institución administrativa, eclesiástica y, luego, el comercio.

Separado, al margen de estas instalaciones, y en evidente contraste con el riguroso orden en que el poder ocupa la ciudad, se *cae* al poblado ocupado por los indios. El contraste es total, aquí lo plano de las calles se cambia por la irregularidad de la *quebrada* y la estrechez de las calles por un *ancho* fuera de toda norma. Es más, para Arguedas, la diferencia es tan grande que no puede sino nombrarla a través de la palabra indígena que la designa, el *auki* indio. Arguedas utiliza una nota al pie de página para aclarar al lector castellano que el auki es un “*barrio, comunidad indígena*”. Este barrio adquiere una connotación incierta, a tal punto que la literal traducción debe incluir, para eliminar dudas, la idea de comunidad, que representa una organización diversa a un barrio, como si el *auki* fuera una yuxtaposición inarmónica a la ciudad oficial, un anexo desorganizado, oscuro y caótico, o, con mayor probabilidad, al contrario, que la ciudad se haya instalado con su técnica urbanística y burocrática junto a la antigua comunidad para dictar y hacer cumplir las normas desde una institución controlada por los vecinos “principales”, en una categoría jerárquica implantada en las montañas desde un modelo de civilización que, aparte de excluir a los indios de la representación en los estatutos oficiales, desprecia su cultura poniéndola al bando

*“En la plaza de Armas está la iglesia principal, con su torre mocha de piedra blanca; la Subprefectura, el puesto de la Guardia Civil, el Juzgado de Primera Instancia, la Escuela Fiscal de Varones, la Municipalidad, la Cárcel, el coso para encerar los “daños”; todas las autoridades que sirven a los vecinos principales; todas las casas, todas las gentes que se hacen respetar, con que mandan”*¹⁴.

¹⁴ Arguedas. *Ibíd.* Págs. 8-9.

Entre las construcciones institucionalizadas formalmente que tienen una mayor presencia en las obras que aquí nos ocupan, debemos destacar la permanente presencia de la iglesia, como institución encargada de regir y orientar normas cívicas, espirituales y morales del comportamiento, sobre todo a través de la influyente presencia del cura, comisionado a vivir en estas zonas de fuerte presencia indígena; la oficina del alcalde, garante de la representación ciudadana, y sobre todo de las familias “principales” y del gobierno central; y las oficinas policiales, garantes, a su modo, de la seguridad de las comunidades. A estas se deben agregar las instalaciones militares de emergencia, para la reestructuración del orden momentáneamente alterado por diversas circunstancias. También debemos mencionar como instituciones el seminario y la universidad, como centros en que se administra y difunde el conocimiento institucional, presentes tanto en *Yawar Fiesta* como en *Los ríos profundos*.

Todas estas instancias del poder no harán sino demarcar el límite de lo que es “aceptable” o, “bien visto”, por el discurso oficial. Este discurso oficial es modelado por la pauta occidental, aunque resulta claramente perturbado, en muchos aspectos, por la lejanía y la soledad de las montañas que impiden la transparencia de un debate libre que acerque las políticas oficiales a los usos locales. Las instituciones constantemente dejarán a los indios y su cultura, sus costumbres y sus comportamientos, al margen de la Ley, terrenal y divina. Esta situación desencadenará, como veremos más adelante, constantes conflictos sociales.

1. 2. La ciudad – industria: el espacio del infierno

En el caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la representación de la institución que detendrá el poder en la ciudad se rige sobre la base de la producción económica. La institución será representada por la industria, y regida por un personaje omnipresente, Braschi, pero abstracto, que será el dueño y fundador de

un negocio de extensión internacional. La industria se convierte rápidamente en un polo de atracción para que cientos de indios, atraídos por la quimérica oferta de trabajo que ella representa, abandonen sus residencias en las montañas, donde son sometidos por terratenientes autoritarios, y bajen a instalarse en la ciudad costera de Chimbote adquiriendo la calidad de inmigrantes.

El desarrollo de esta ciudad industrial tendrá un carácter bien distinto al de las ciudades de la conquista. Si bien podemos establecer que el trazado central de la ciudad industrial se corresponde con aquel heredado de los conquistadores, debemos considerar en la conformación total de su figura la velocidad incontrolada de su expansión producto del constante arribo de población indígena que necesita encontrar rápidamente un acomodo. En una ciudad industrial como esta, que crece de manera prácticamente incontrolada, al margen de una adecuada planificación urbanística que pueda ir al paso acelerado de su crecimiento, la noción de orden se limita, en el mejor de los casos, a la definición de un centro y, a partir de él, a mantener la continuación de una línea recta. Una imagen de este crecimiento, es descrita de la siguiente manera

“... la clandestina y más grande y lejana barriada de Chimbote, La Esperanza. Treinta mil cristianos que habían invadido el desierto y habían trazado calles anchas y rectas que llegaban casi hasta el mar, de la Panamericana hacia el oeste. En tres años había aumentado la población quizá de cuatro mil a treinta mil”¹⁵.

Arguedas describe así el asombroso crecimiento demográfico de una ciudad donde único elemento que promueve la llegada de las personas será la industria, y que alrededor de ella no hay nada, sino el desierto donde una gran cantidad de masa humana se debe instalar de modo clandestino, sin ningún tipo de

¹⁵ Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Losada, Buenos Aires, 1975. Págs. 214-215.

servicio, ni de autorización, ni de organización, salvo el trazado lineal de unas calles que no parecen conducir a ninguna parte.

Volvemos a encontrar una referencia al trazado reticular del modelo utilizado en la fundación de ciudades en una descripción panorámica de la ciudad costera de Chimbote ofrece Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ahora desde una visión que la abarca en su conjunto y que delimita claramente su espacio geográfico

“Humo y arcos de luces acordonaban la bahía por el lado sur. El casco urbano se veía, desde lo alto del trommel, como una parrilla pequeña y muy iluminada; al norte de esa parrilla otro arco de luz y humo menos extenso que el del sur; entre los dos arcos dos o tres castillos de focos, pequeños campos iluminados de los que salía humo que se quebraba a baja altura; y al este de los muelles del puerto, el humo rosado de la Fundición tenía luz por sí mismo, alcanzaba a alumbrar las faldas y las cimas de las bajas montañas que separaban la gran bahía del valle del río Santa. El humo de la Fundición se elevaba mucho más alto que el de las fábricas de harina de pescado; se alzaba como una nube de crepúsculo, moviéndose pesadamente...”¹⁶.

El elemento dominante de este paisaje desolado es el humo. El humo, como residuo de una actividad industrial en torno a la cual se genera un centro urbano, predomina, a nuestro juicio, sobre el resto de los elementos. El casco urbano, la *parrilla*, donde entendemos se instala la población de los señores principales y sus servicios, aparece como una mínima porción del todo urbano. La bahía misma pierde su valor ante la competencia de los humos de las fábricas y de la fundición, que rivalizan ya con las montañas. Tenemos la imagen de la ciudad – humo, de la ciudad – desperdicio, la ciudad industrial por excelencia en que justamente el desperdicio, el residuo, el humo en este caso, sustituye la clásica imagen romántica de una panorámica sobre paisaje crepuscular, reemplazando las rosadas nubes de un atardecer

¹⁶ Arguedas, José María. *Ibidem*. Pág. 126.

en la bahía por una nube tóxica que atrae desde lejos a los hombres, indios en este caso, hacia la ciudad en un incierto afán de mejoras económicas. La incerteza de esta mejora surge del elevado costo que se debe pagar por los beneficios del dinero, es decir, la vida que debe someterse a las penosas condiciones del habitar en un ambiente inhóspito, de contaminación permanente. De esta incerteza nace la inquietud y el desasosiego que produce ver el desarrollo de la vida en medio del espectáculo industrial, de la duda constante e ineludible de preguntarse si realmente tiene sentido, si el cambio valió la pena.

Para no generar posibles errores de interpretación, nos apresuramos a aclarar que estos indios no han cambiado simplemente un paraíso por un infierno en una decisión equivocada, ya que sus condiciones de vida en las montañas tampoco eran las mejores, sometidos a las arbitrarias leyes del patrón y viviendo en tierras que no le pertenecen. Así, el problema indígena adquiere una dimensión trágica que sobrepasa sus posibilidades. Braschi, el omnipresente propietario, tampoco parece tener una realidad tangible, no habita, de hecho en la ciudad de Chimbote, por lo que su presencia - ausencia en la ciudad adquiere tintes míticos

“-Ese humo parece la lengua del puerto, su verdadera lengua -dijo el visitante-; tiene y no tiene luz, tiene y no tiene bordes, no se apaga jamás. Se levanta de esas galerías largas, de todo ese laberinto de torres, minerales, sudores y luz eléctrica, de las tripas más escondidas de tanta maquinaria; le cuesta levantarse pero parece que nadie, ni las manos de los dioses que existen y no existen podrían atajarlo”¹⁷.

Así la imagen trascendente de la industria, asimilada metafóricamente a un cuerpo animal, a través de la lengua y las tripas, en este párrafo no solo rivaliza con los otros elementos del paisaje, sino con los mismos dioses. La industria es el símbolo del sistema que la genera, la *lengua* de humo es un producto que se arroja al cielo,

¹⁷ Arguedas, José María. *Ibidem*. Pág. 126.

morada de los dioses, y sirve a Arguedas en la defensa de unas ideas políticas en la que toda una generación de escritores latinoamericanos se vieron involucrados, caracterizada por una fuerte crítica social y de claras intenciones revolucionarias.

Inevitablemente, la imagen que de esta ciudad industrializada se desprende, a los ojos indígenas que hasta allí han llegado, la imagen que ofrece la ciudad industrial de Chimbote, en la costa peruana, es la del infierno, es decir, el lugar donde todos los males se reúnen para el martirio de los hombres

“¡Ahistá! -gritó. Se dio vuelta también ella y retrocedió un paso para quedar junto la primera mujer y frente al mar-. ¡Ahistá infierno -y señaló el puerto- cocinando pescado, cacana de pescado también! Ahistá candela”¹⁸.

De esto se desprende que los resultados de la industria serán principalmente el humo y el dinero, ambos elementos simbólicos que implican, respectivamente, la destrucción de la naturaleza por la fábrica de harina de pescado, y de los hombres por el dinero que de ello se obtiene. De esto podemos obtener una interpretación del dinero que se produce en la ciudad industrial, también como un residuo, como un producto más efímero que el mismo humo, y por el cual los indios dejan la vida. Esto lo veremos más adelante, cuando abordemos más en detalle los problemas que esta inmigración genera.

¹⁸ Arguedas, José María. *Ibíd.* Pág. 52.

1.3. La ciudad - hacienda : el espacio indeterminado

Otro de los elementos que debemos considerar, para comprender mejor el funcionamiento de las ciudades que aquí se analizan, son las haciendas o estancias. Corresponden a grandes campos, trabajados o no, pertenecientes a alguno de los poderosos terratenientes de las pequeñas ciudades que en estas obras se describen.

Este elemento, sin embargo, debemos considerarlo desde la condición algo informal que presenta, ya que antes de formar parte de una ciudad, determinan un límite difuso en el dominio de esta.

Generalmente la hacienda hace referencia a grandes terrenos cuyas extensiones y límites son muy difíciles de establecer, muchas veces demarcados en el imaginario de los personajes a través de la referencia a algunos accidentes geográficos determinados. La dimensión y el alcance de las haciendas parece variar según la necesidad de sus propietarios.

“Abancay está cercado por las tierras de la hacienda Patibamba. Y todo el valle, de sur a norte, de una cima a la otra, pertenece a las haciendas”¹⁹. (Arguedas, 1994: 46).

Suelen hacer referencia a tierras que antes fueron libres, de uso común para los indígenas, que han sido marcadas y señaladas, como veremos luego, bajo títulos de propiedad privada, inscritas bajo el nombre de algún terrateniente influyente, y que acogen aún, bajo el cargo de empleados, a algunas de las familias indígenas que habitaban allí con anterioridad a la adjudicación oficial de aquellas tierras. Los

¹⁹ Arguedas, José María. Los ríos profundos. Alianza, Madrid, 1994. Pág. 46.

propietarios de estas tierras son los personajes “principales” de las ciudades, y gozan de una gran influencia en las oficinas locales del Gobierno²⁰.

La noción espacial que estas haciendas determinan se identifican con el nombre del propietario que sobre ellas tiene dominio

“Como hormigas negras salían a la pampa; por tropas, por tropas, no terminaban de aparecer en la pampa. Se extendieron en el pajonal y avanzaron en tropel, hacia la estancia grande de don Julián. Ninguno andaba por el camino, como tropa de caballos sueltos, venían por el pajonal”²¹.

En el avance de los indios hacia la montaña, en busca del mítico toro que quieren sacrificar para el día de la fiesta nacional, en *Yawar fiesta*, se ve de qué manera la estancia grande de don Julián es una parte más del paisaje. Los indios salen desde la ciudad a la pampa y sin un cambio de continuidad se encuentran en medio de sus tierras y pajonales. Es él quien ha autorizado directamente la expedición y allí, en medio de los campos, la propiedad de aquel influyente personaje les recuerda que no están enteramente fuera del ámbito que circunscribe la ciudad y su dominio, que allí, en suma, en los campos abiertos como en la ciudad, no tienen libertad, solo un permiso especial.

En *Los ríos profundos* la descripción de la hacienda parece algo más ambigua:

“Así llegamos a la carretera, al ancho camino polvoriento de la hacienda. Era ya un pueblo el que iba tras las mulas, avanzando a paso de danza.

²⁰ Estas grandes extensiones de tierras privadas, y los beneficios legales que se desprenden de ellas, aparece con mucha frecuencia en la literatura hispanoamericana, ya sea en manos privadas o a nombre de compañías, como en *Doña Bárbara*, *Pedro Páramo*, la *Trilogía bananera*, *La región más transparente*, en *Cien años de soledad* o *Redoble por Rancas*, entre muchas otras.

²¹ Arguedas, José María. *Yawar Fiesta*. Op. Cit. Pág. 120.

...

Las mujeres llegaron a los límites de la casa-hacienda, al camino empedrado. Ellas pasaron frente a las rejas sin mirar siquiera hacia el parque. Deseaban entrar al caserío, al polvoriento barrio de los indios colonos inmediatamente²².

La ambigüedad de la que hablábamos radica en la dificultad para establecer el límite de la hacienda, y la relación que esta establece con el caserío indígena.

La carretera, comúnmente pública, es aquí también el camino de la hacienda. Como muchas veces pasa, puede ser que también aquí los fondos públicos sirvan a los intereses de un privado. Es este ya un límite ambiguo, que diluye las fronteras entre lo que corresponde a la ciudad y lo que corresponde a la hacienda. Más aun, sea o no el caserío, de hecho, una parte de la hacienda, vemos de qué modo esta juega un rol determinante sobre este. La comitiva de mujeres, en una reivindicación social que veremos más adelante, se acerca a paso de danza hacia el pueblo llevando sal, y esta danza la podemos interpretar justamente como la manifestación de una libertad momentáneamente recobrada, pese a la conciencia de que la hacienda y su patrón están allí mismo. Las indias del caserío se resisten a abrir sus puertas y a recibir la sal. Es el poder de la hacienda, su influencia sobre los indígenas. Aun siendo un campo de proporciones, pertenece en cierta medida a la ciudad, dado que será el propietario quién en ella obtiene un respaldo tan absoluto que está él mismo tácitamente autorizado para ejercer la ley según sus propias interpretaciones y conveniencias.

Los elementos institucionalmente establecidos otorgarán a los pueblos retratados en estas obras la denominación de ciudades oficiales, al hacerlas entrar en el sistema de administración de una gobernación central que hará imperar en ellas el conjunto de sus leyes y determinaciones. Estas determinaciones, arbitrarias muchas veces o inadecuadas en aquellas remotas localidades, no tendrán en consideración, por ejemplo, las determinaciones de las propias comunidades, impidiendo la continuación

²²

Arguedas. José María. *Los ríos profundos*. Op. Cit. Pág. 108.

de los modelos de organización social de las culturas ancestrales, desconociendo el rol y la función de sus autoridades locales, como los *varayok'*, para imponer en su lugar el molde de la ciudad occidental, con la intención normativa. En la cita que sigue Arguedas explica brevemente la organización de una comunidad indígena

*“En esos pueblos mandan los varayok'; allí no hay Teniente, no hay Gobernados, no hay Juez, el varayok' es suficiente como autoridad”*²³. (Arguedas, 196?: 16)

Podríamos considerar entonces estas *ciudades perdidas* (parafraseando el título de Alejo Carpentier) en las sierras andinas como los restos de una última y difusa frontera del dominio de occidente, frontera por la que constantemente pasarán de un lugar a otro creencias y costumbres que no siempre encontrarán el equilibrio.

Debemos señalar que en estas obras las ciudades son descritas bajo la forma de pequeños poblados, en general un par de calles, salvo en *Zorro de arriba y el zorro de abajo*. Por las razones de su existencia, que hemos mencionado, y principalmente por imposiciones no siempre adecuadas, estas ciudades estarán irremediablemente destinadas a vivir en un ambiente más bien belicoso, de asedio y de pugnas que mantienen siempre ciertos niveles de tensión entre las autoridades y los habitantes “principales” y el resto de las comunidades indígenas, dispersos en las montañas que las circundan, relegados a sus pequeñas barriadas o compelidos a vivir en las haciendas, en tierras que antes les fueron propias. A estos lugares a-urbanos, que resisten aun con sus últimos espacios de independencia y que mantienen ciertos rasgos de organización y de tradiciones culturales antiguas, les llamaremos aquí las ciudades dispersas.

²³ Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Op. Cit. Pág. 16.

1.4. Indios y propietarios : el dominio del espacio

Ahora que hemos visto la organización y las características principales de las ciudades que estas obras del indigenismo describen, veremos el tipo de relación que entre los habitantes de un mismo espacio se establecen, según su origen y sus bases culturales.

Hemos mencionado que de las propias comunidades indígenas, de un momento a otro, los habitantes son despojados de sus tierras, que han habitado desde siempre. Esto principalmente a través de decretos que, en su incumplimiento, pueden llegar a desencadenar fuertes represalias, e incluso matanzas y exterminio. La dominación a través de títulos de propiedad y, sobre todo, del poder del dinero que la posesión y administración de tierras significan, empujan al indígena a la situación del exiliado en sus propias tierras.

Con la instalación de los terratenientes, en acciones consumadas desde la conquista, la colonia y la independencia republicana, la permanente relación que se establece entre las partes, entre blancos e indios, es una relación del tipo padrón – esclavo.

Los indios, antiguos habitantes de las tierras como sus antepasados, y conocedores de su geografía, de su fauna y de su flora, de su historia, se verán irrevocablemente sometidos a la disciplina que impone el trabajo impuesto por el patrón. Al margen de un tipo de relación que no ampara ya históricamente, de manera oficial al menos, la condición de esclavitud bajo una forma estipulada y amparada legalmente, la relación se mantiene en los mismos términos dada la unidireccionalidad del trato que se establece entre el terrateniente y los indios. El patrón puede obligar al indio a determinadas acciones, lo somete a humillaciones constantemente y lo maltrata físicamente con la más absoluta impunidad. Es más, podríamos pensar que esta impunidad, avalada por la ausencia de una oficialidad que responda ante los actos

de injusticia y represente a los afectados, sea la razón y el poder de este tipo de relación. El poder del patrón se fundamenta entonces en la impunidad de sus actos y la debilidad del indio se basa principalmente en la ausencia de protección legal de sus bienes (sus tierras) y costumbres.

Entre ambas castas se establece una barrera infranqueable en la que una de las dos partes detendrá irrevocablemente el poder. De esto se encargarán las autoridades disipando rápidamente cualquier conato de insurrección indígena, convocando para ello, en caso de necesidad, a las tropas del ejército.

“<Gonzalo Godoy, Coronel del Ejército y Jefe de la Expedicionaria de Campaña, hace saber que, rehechas sus fuerzas y recibidas órdenes y efectivos, anoche hizo su entrada en Pisigüilito, con ciento cincuenta hombres de a caballo buenos para el chispero y cien de a pie, flor para el machete, todos dispuestos a echar plomo y filo contra los indios de la montaña...>”²⁴.

Así, los indios se ven obligados a la obediencia incluso cuando rehúsan una orden que puede atentar directamente contra sus vidas, y que no pueden cumplir, además, por factores culturales de origen mítico, como es el temor al toro *Misitu* cuya captura es el eje central de *Yawar fiesta*.

Los indios reciben la orden de su patrón de permanecer quietos ante la embestida, y atrapar al toro de la montaña. Ellos, vencidos por el miedo, no logran cumplir la orden del patrón, y arrancan ante el temor de morir entre los cuernos de toro. Escapan del lugar y dejan al colérico patrón abandonado a su sola firmeza. Por este acto serán luego castigados

“Cuando ya estaba cerca, con su última bala, don Julián tumbó al caballo de Fermín.

²⁴ Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Alianza, Madrid. 1982. Pág. 18.

-¡No te mato, k'anra, porque soy cristiano! -le dijo.

Pero era porque ya no podía tan fácil en esos tiempos.

-¡Pierdón, papay! Con el diablo no se puede. Más bien he rogado a Dios, por tí don Jolián. ¡Caray, te hubiera matado! ¡Yastá pues rabia! ¡Pobre caballito! ¡Pubrichalla! ¡Caballito!

Lo dejó lloriqueando junto al caballo muerto”²⁵.

Como vemos, el patrón esta dispuesto a castigar con balas a los indios, solo que los *tiempos* no lo permiten, sin embargo su violencia la desquita con el caballo. El indio, atemorizado ante el toro y el patrón, quedará llorando al caballo y a su condición. En *Los ríos profundos*, luego de una revuelta, se retiene por la fuerza a los hombres, para que no puedan ir en ayuda de sus mujeres que eran despojadas

“-Se llevaron la sal- dijo la señora.

Me incorporé y le pregunté, ya de pie.

-¿Qué sal, señora?

-La que quitaron a las indias.

-¿A qué indias?

-A las de la hacienda. Entraron a las casas, mientras el amansador de potros y su ayudante hacían restallar zurriagos en el caserío; y les quitaron toda la sal. El zurriago no dejaba oír ni lo que lloraban las pobres mujeres...

-¿Les han quitado la sal a zurriagazos?

-No. El zurriago sólo tronaba en la callecita del rancharío. Los peones siguen en el cañaveral. Los están atajando con disparos de revolver”²⁶.

Sin embargo, no debemos pensar que esta condición el indio la debe soportar solo en las ciudades perdidas entre las montañas. Si nos trasladamos desde las

²⁵ Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Op. Cit. Pág. 93.

²⁶ Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Op. Cit. Pág. 11.

distintas sierras descritas tanto por Asturias como por Arguedas, a la realidad de la fábrica de la costa, Chimbote, en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, veremos dentro de la ciudad y de la sociedad industrializada y moderna, el mismo tipo de relación. El indio es utilizado sin empacho como fuerza de trabajo y como mano de obra susceptible de ser explotada hasta su consumación definitiva, sin ningún tipo de garantías, sometida irrevocablemente a la ley de un dinero que, por otro lado, la empresa se encarga de hacer reentrar a sus arcas ofreciendo ella misma los lugares de consumo y despilfarro, concretamente, con la instalación del prostíbulo donde el indio derrochará el dinero adquirido con su trabajo.

“Lo que puedo decir es que los que entraron a la pesca se embravecieron con la plata que ganaban. Oiga, de un sol diario que agarraban, de vez en cuando en sus pueblos, aquí sacaban hasta cien y hasta trescientos o quinientos diarios. Para ellos se abrieron burdeles y cantinas hechos a medida de sus apetencias y gustos; eso sale casi solo; después se le ceba. ¿La mafia? Adiestramos a unos cuantos criollos y serranos, hasta indios para que... ¿cómo es, cómo es la palabra? ¡Para “provocadores”! Ellos armaban los líos; sacaban la chaveta y enseñaron a sacar la chaveta, a patear a las putas; aplaudían la prendida del cigarro con billetes de a diez, de a quinientos, a regar el piso de las cantinas y burdeles con cerveza y hasta con wiski. Un chino con experiencia, seco de cuerpo, abrió el “corral” con nuestra complacencia. Allí desuellan a los chivos pobres, a los más desgraciados. Pero en el salón Rosado y en las cantinas, más en el de la viuda, se regaba el piso hasta con wiski...”²⁷.

De situaciones como estas se desprende un fuerte trasfondo social que desembocará en una inevitable lucha de intereses, en una situación que anunciará una serie de conflictos sociales que deberán ser abordados de manera independiente.

²⁷ Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Op. Cit. Pág. 104.

1.5. Conflicto social : la noción de límite

De esta condición del indio, del desamparo en que lo deja la falta de representación judicial dentro de un Estado que ha absorbido sus tierras y su cultura en favor de unos pocos y poderosos personajes asentados arbitrariamente, y con atribuciones ilimitadas, en territorios ocupados desde tiempos remotos por los pobladores indígenas, es una consecuencia previsible que surjan distintos conflictos sociales que busquen algunas modificaciones o, al menos, establecer algunos límites a las facultades de los poderosos. Es, de hecho, una de las características de la literatura indigenista, que se diferencia de la literatura del indianismo escrita principalmente en la segunda mitad del siglo XIX, en que esta última presenta básicamente un carácter sentimental. Esta es la distinción que establece René Prieto:

“Los escritores de ambas tendencias comparten una compasión por las culturas conquistadas de América, pero, mientras que los indianistas unen un interés puramente sentimental a su apego a las tradiciones del pasado, los indigenistas se centran en la protesta social y dirigen su atención al indio contemporáneo rural al que ven desde la perspectiva urbana característica de la novela burguesa”²⁸.

Nuevamente moviéndonos por territorios difusos, debemos señalar que el conflicto social tendrá matices étnicos, que no buscan solamente reivindicaciones sociales, sino además reivindicaciones de carácter cultural. No serán tanto sus

²⁸ Prieto, René. ‘La literatura indigenista’, en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Cátedra, Madrid, 2008. Pág. 161.

precarias condiciones de existencia las que impulsarán a Ilóm, en *Hombres de maíz*, sino, como veremos, la degradación del sagrado árbol del maíz.

Debemos recordar que las ideas revolucionarias, de orientación ideológica fundamentalmente anticapitalista, han estado presentes durante todo el siglo XX en el continente americano y con mucha fuerza en la literatura. De allí que los autores cuyas obras aquí analizamos no sean en este sentido los únicos en reclamar, directa o indirectamente, con sus temáticas, reivindicaciones que de manera generalizada el continente creía necesarias. Las condiciones de vida impuestas a los indígenas de todo el continente, su marginación y negación, casi hasta su desaparición, se convertirán en uno de los iconos de las luchas que ven en ellos, en esa parte negada de lo americano, una fuente de injusticias que se extiende más allá de sus difíciles contornos para instalarse, ahora si, en el seno de la sociedad en general. Analizando la obra de Arguedas, y refiriéndose a la politización de los escritores Latinoamericanos, Vargas Llosa indicará lúcidamente las motivaciones y el contexto que hicieron necesarias este tipo de prácticas

*“La politización de los escritores y de la literatura en América Latina no sólo resultó de una antigua costumbre que hizo de la poesía y los relatos el vehículo de expresión de lo censurado en la sociedad, ni de las injusticias económicas y los vandalismos de las dictaduras. También habían razones culturales, exigencias que el escritor veía surgir en el desempeño de su vocación. Porque, en países como el de José María Arguedas, asumir este oficio era (lo es todavía en la mayoría de ellos) experimentar en carne propia las horcas caudinas del subdesarrollo. Desigualdad, discriminación, atraso, concentración de riquezas en ínfimas minorías, rodeadas de un océano de miseria que no sólo afectan a los trabajadores, campesinos, desocupados. Son también obstáculos para la práctica de una actividad intelectual o artística ¿En qué condiciones puede sobrevivir un escritor en sociedades cuyos índices de analfabetismo llegan a la mitad de la población?”*²⁹.

²⁹

Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica*. Op. Cit. Pág. 32.

Un ejemplo de este tipo de reacción, en literatura, frente a las injusticias y el inmenso poder de ciertos dirigentes, en un registro completamente diverso, lo dará el propio Miguel Ángel Asturias en su novela *El señor presidente*, de 1946. En ella podemos comparar fácilmente al presidente, protagonista de poder omnipresente, ya sea con un gran terrateniente capaz de tomar medidas arbitrarias basándose en su propia voluntad, y fomentando la violencia de sus cercanos, o con el ya mencionado y también omnipresente Braschi, propietario de la industria en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* que crea una maquinaria comercial capaz de arrebatar a los indios-obreros todo el dinero ganado con su esfuerzo.

En todos los libros que aquí analizamos, y en muchos otros, el conflicto social se desata constantemente, como una ecuación permanente que ligará el indigenismo con la injusticia y la reivindicación, y que trascenderá del ámbito rural hasta instalarse en el ámbito urbano que abordaremos más adelante.

En términos generales este conflicto se desata por la diferencia de intereses que se generan entre el Estado y las comunidades indígenas. Estas desavenencias son interpretadas por administradores públicos intransigentes como actos de rebeldía que, en las pequeñas ciudades o poblados desperdigados en las sierras, al sobrepasar el nivel de control que está en grado de garantizar el poder local, desencadena la intervención militar ordenada desde la capital u otro centro urbano importante. Esta intervención que se traduce en el envío de fuertes destacamentos militares a la zona con la autorización para disparar ante el menor incidente, sin ningún tipo de tramitación judicial.

En las obras que aquí analizamos la intervención de las fuerzas públicas puede ser motivada ya sea por el incumplimiento de determinadas circulares que llegan desde el poder central, como en el caso de *Yawar fiesta*, a alterar una tradición de los indios, o por una sublevación o desacato directo a las autoridades por parte de los indígenas.

Los *mistis*, o personajes blancos en *Yawar fiesta*, como veremos, extranjeros al decir de los comuneros en las sierras, harán su llegada y expansión por los territorios bajo la lógica de la conquista, bajo la afirmación según el criterio occidental de que esas tierras no tienen un dueño, al no estar debidamente inscritas en papel. Según la visión que aquí ofrece Arguedas, podemos comparar la expansión de estos terratenientes por las zonas indígenas, con una peste, en una invasión a la vez geográfica y cultural

“Los mistis fueron con su Cura, con su Niño Dios extranguero”; hicieron su plaza de Armas en el canto del pueblo; mandaron hacer su iglesia, con puerta de arco y altar dorado; y de ahí, desde su plaza, como quien abre una acequia, fueron levantando su calle, sin respetar la pertenencia de los ayllus.

-¡Qué ni qué!

Había que ir recto. Calle de misti es siempre derecha.

En poco tiempo, cuando ya había casas de balcones en el girón Bolívar, cuando pudieron acomodar algunas calles, a un lado y a otro del girón Bolívar, trasladaron la capital de la provincia a su nuevo pueblo.

Y comenzó el despojo de los ayllus. Con el apoyo de las autoridades, los mistis empezaron por el barrio de K'ollana. K'ollana tenía buenas chacras de maíz, de cebada, de trigo. Los jueces y los notarios firmaron papeles de toda laya; eso era suficiente. Después de K'ollana, K'ayau. De esos barrios era las tierras con más agua, y estaban junto al pueblo. En seguida Chaupi y Pichk'achuri. Por eso ahora Chaupi y Pichk'achuri son más dueños. En otros tiempos era al revés.

De tanto entrar a los despachos, de tanto corretear por causa de los papeles con que les quitaban las chacras, los puquios aprendieron a defender los pleitos, comprando a los jueces, a los escribanos y a los notarios. Cada ayllu se levantaba, entero, para defender a sus comuneros. Todos los domingos había cabildo en los ayllus; todos los domingos se juntaban los comuneros para tomar acuerdos. Y pusieron atajo a los despojos de la quebrada. Cuando los mistis ya eran dueños de casi todas las tierras de sembrío; cuando los k'ollanas y los kàyaus habían quedado para jornaleros principales”³⁰.

³⁰

Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Op. Cit. Pág. 11.

Como vemos es el relato de una especie de génesis, de origen de la llegada e instalación de los *mistis* al pueblo indio, en el que se van apoderando sin consideración de un lugar ya ocupado, amparados por los documentos que obligan a los indios a entregar las mejores tierras y a convertirse en empleados de los nuevos dueños. Para cuando estos indios se dan cuenta, y conocen las prácticas, ya las tierras han dejado de pertenecerles. Los indios van perdiendo, en definitiva, todos sus espacios. Luego se buscará también el despojo de la cultura, de su lengua y sus costumbres, dejándolos cada vez más en la intemperie, sin tierras, primero, y luego sin cultura, y con pocas posibilidades de subsistencia, físicas y morales.

En el caso de *Yawar fiesta* será la prohibición, a través de una circular, de la tradicional corrida de toros que se celebra para la fiesta nacional del 28 de julio, la que desencadenará los acontecimientos. Considerada por las autoridades centrales, con el apoyo de algunos vecinos, la tradicional corrida como una cosa salvaje, que urge erradicar por el bien de los propios indios, que se exponen en la plaza pública, borrachos, a los cuernos del toro, ante la mirada eufórica de todo tipo de espectadores.

“El Subprefecto, de espaldas a la mesa, se cuadró con un papel en la mano, y empezó a hablar:

-Señor Alcalde y señores vecinos: tengo que darles una mala noticia. He recibido una circular de la Dirección de Gobierno, prohibiendo las corridas sin diestros. Para ustedes que han hablado tanto de las corridas de este pueblo, es una fatalidad. Pero yo creo que esta prohibición es en bien del país, porque da fin a una costumbre que era un salvajismo, según ustedes mismos me han informado, porque los toros ocasionaban muertos y heridos. Como ustedes se dan cuenta, yo tengo que hacer cumplir esta orden. Y les aviso con tiempo para que contraten a un torero en Lima, si quieren tener corrida en fiestas patrias. La circular será pegada en las esquinas del girón principal”³¹.

³¹ Ibídem. Pág. 43.

Si bien en esta novela el conflicto que se desata por la prohibición de la corrida no llega a desencadenar un conflicto generalizado que requiera la intervención de la fuerza pública, vemos cómo la imposición de una medida, por banal que sea, puede desequilibrar el precario pacto de comunión. Arguedas, con un gesto muy sutil, hace partícipes a sus lectores de la tensión permanente, de la constante posibilidad de un encuentro que puede terminar de manera trágica. La comunidad india, reunida en masa en la plaza de Puquio, no sabe que la corrida, que tanta importancia simbólica tiene para ellos, ha sido prohibida, y sigue adelante con sus propósitos, de atrapar al toro y torearlo en la plaza con sus métodos. Al final, el diestro traído de la capital se revela inadecuado para torear en las montañas y los indios hacen su fiesta sin haberse enterado siquiera de la prohibición. En este caso la tradición, las costumbres, la realidad de las montañas y sus animales anulan con su peso la circular llegada desde lejos.

Prohibir la corrida no solo implica eliminar una tradición, por cierto muy discutible, sino que implica también la anulación de una representación simbólica que para el indio significa la afirmación de su valor, y que dará a la comunidad que logre matar al toro una valía anual por sobre las otras. Sin esta representación, la humillación del indio podría alcanzar niveles insoportables de indignación, al no poder imponerse y reafirmar su voluntad ante sus propios pares. Tan fuerte es la necesidad que presentan los indios de imponerse a sus semejantes que Arguedas narra, en el mismo libro, la obstinación con que construyeron una inverosímil carretera solo para demostrar a otra comunidad que ellos también son capaces. En estos casos el orgullo del indio y el resultado final de ambas empresas no deja de tener un carácter de comicidad, como veremos. Sin embargo este valor que se demuestran entre ellos no cuenta delante del patrón, que constantemente los humilla sin que ellos puedan reaccionar. A tal grado llega en su enajenamiento con el poder y su desprecio hacia los indios, que les llaman en más de una ocasión “indios cobardes”, inconsciente también él de los problemas que puede acarrear la prohibición.

“-No les haga caso, señor. Son ignorantes y cobardes. Pero obedecerán, tranquilos”³².

Viniendo la orden desde la capital, la autoridad se ve obligada a acatar sin titubeos la cancelación de la corrida bajo la forma en que hasta ese momento se desarrolla. Sin embargo, el temor a una reacción por parte de los indios hace mantener la circular en reserva, generando la tensión del libro hasta el último momento. Volveremos sobre los detalles de esta corrida más adelante.

Lo que interesa ahora es la reacción que esta prohibición desata en otro nivel, desde los indios que han ido a la capital a estudiar. Con ellos veremos la crítica social que Arguedas levanta en defensa de los indios maltratados, junto a la mención del pensador Mariátegui como principal ideólogo de la reivindicación de los derechos del indio. Según Mario Vargas Llosa, de esta relación con los temas indígenas y de su relación con lo social, Arguedas construirá un mundo original, y por tanto de accesibilidad universal *“A partir de esta visión suya de lo indio, Arguedas forjó una utopía arcaica, fundamento del dilema político que fue una herida constante en su vida”³³.*

Los estudiantes interpretan como cosa justa la prohibición de la corrida, que para ellos no es otra cosa que una diversión para los principales que se solazan viendo morir en el ruedo a los indios. Esta vez la justicia estará de parte suya

“-El centro garantizará la circular del Director de Gobierno! ¡El Centro irá a Puquio! ¡Nunca más morirán indios en la plaza de Pichk'achuri para el placer de esos chanchos! Este telegrama del alcalde es una adulación. Pero esta vez están fregados, tenemos al gobierno de nuestra parte. ¡Algún día!

...

³² Ibídem. Pág. 47.

³³ Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica*. Op. Cit. Pág. 38.

Cuando terminó la sesión Escobar se levantó de su asiento y se dirigió junto al retrato de Mariátegui, empezó a hablarle, como si el cuadro fuera otro de los socios del “Centro Unión Lucanas”.

-Te gustará werak'ocha lo que vamos a hacer. No has hablado por gusto, nosotros vamos a cumplir lo que has dicho. No tengas cuidado, tayta: nosotros no vamos a morir antes de haber visto la justicia que has pedido. Aquí está Rodríguez, comunero de Chacralla, aquí estamos los cholos Córdova, Vargas, Martínez, Escobarcha; estamos en Lima; hemos venido a saber desde donde apoyan a los gamonales, a los terratenientes; hemos venido a medir su fuerza. Por el camino de los ayllus hemos llegado”³⁴.

Los indios que han llegado a estudiar a la capital interpretan la circular como una justa defensa a los indios serranos. Se han organizado e instruido para defender los derechos de los indios, que paulatinamente comienzan a cambiar. Su entusiasmo les lleva a invocar a Mariátegui y a confiar en que pronto la justicia será también para los indios. Esta será la base, como hemos dicho, uno de los gérmenes de las diversas batallas que a lo largo del siglo XX se librarán, con aires revolucionarios, en todo América Latina, y las bases de un pensamiento concentrado sobre sus propios intereses. La ironía de la situación radica en que los personajes principales, que han aprobado abiertamente la prohibición, *aduladoramente*, como dice el estudiante, serán los primeros en pedir, ante el fracaso del diestro capitalino, la entrada al ruedo de los indios, con que acabará la novela.

Dadas las agobiantes condiciones a las que quedan reducidos los indígenas serán muy frecuentes ciertas rebeldías, o desobediencias, que van desde los registros más sutiles, como la negación de uno de los personajes de *Hombres de maíz* a trabajar gratis para el patrón, y que lo conduce, sin embargo, a la cárcel,

“-¿Y a vos por qué te trajeron?

-Por alzado... Nos querían hacer trabajar sin paga...

³⁴

Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Op. Cit. Págs. 83-85.

*es una ruina todo... No hay justicia cabal*³⁵.

Pasando por una represión unilateral y hasta por conflictos duraderos que adquieren caracteres sagrados, como veremos luego, y que llenan de discordia los territorios en que blancos e indios co-habitan.

Presente también está la rebelión que implica el conflicto social en *Los ríos profundos*. Aquí serán las mujeres de los indios las encargadas de animar la revuelta. En efecto, ante el decreto del gobierno central de privar a la comunidad de la sal, elemento no solo útil para condimentar las comidas, sino para preservarlas, las comunidades reaccionan. La respuesta inicial es la bajada al pueblo, desde las montañas, de una horda incontenible de indios que descienden a reclamar por lo que les parece una determinación injusta. En este contexto se adelanta una india y se atreve a desafiar al poder, ante el pavor del joven protagonista, que ve en ese desafío una osadía temeraria. Todos son conscientes de lo que una acción de esta naturaleza puede desencadenar como reacción, en un escarmiento que no buscará solamente a la protagonista de los hechos sino a quien se cruce en el camino, es decir, al pueblo entero.

“Cuando desembocamos a la plaza, una gran multitud de mujeres vociferaba, extendiéndose desde el atrio de la iglesia hasta más allá del centro de la plaza. Todas llevaban mantas de castilla y sombreros de paja.

...

No se veían hombres. Con los pies descalzos o con los botines altos, de taco, las mujeres aplastaban las flores endebles del <parque>, tronchaban los rosales, los geranios, las plantas de lirios y violetas. Gritaban todas en quechua:

-¡Sal, sal! ¡Los ladrones, los pillos de la Recaudadora!

...

³⁵

Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Op. Cit. Pág. 337.

-¡Mánan! ¡Kunankamallan suark'aku...! -decía.

(¡No! ¡Sólo hasta hoy robaron la sal! Hoy vamos a expulsar de Abancay a todos los ladrones. ¡Gritad, mujeres; gritad fuerte; que lo oiga el mundo entero! ¡Morirán los ladrones!)

Las mujeres gritaron:

-¡Kunanmi suakuna wañuk'aku! (Hoy van a morir los ladrones)

Cuando volvieron a repetir el grito, yo también lo correé.

...

-¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas? ¿Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares?

...

-¡Dios castiga a los ladrones, Padrecito Linares -dijo a voces la chichera, y se inclinó hacia el Padre. El padre dijo algo y la mujer lanzó un grito:

-¡Maldita no, padrecito! ¡Maldición a los ladrones!

...Un grupo de cholas entró al deposito de sal. Llamaron al instante desde dentro:

-¡Kachi, kachi! (sal) ¡Harto!

Empezaron a arrastrar los sacos de sal hasta el patio.

Ante el asombro y el griterío de las mujeres, sacaron cuarenta costales de sal blanca al patio.

...

Desde algunos balcones, en las calles del centro, insultaron a las cholas.

-¡Ladronas! ¡Descomulgadas!

No sólo las señoras, sino los pocos caballeros que vivían en esas casas insultaban desde los balcones.

-¡Prostitutas, cholas asquerosas!"³⁶.

Se ha señalado el carácter autobiográfico de esta obra de Arguedas. Aquí vemos cómo los sentimientos del protagonista, en relación con el propio Arguedas, presentan

³⁶ Arguedas, José María. Op. Cit. Págs. 102-107. Veremos en el análisis a la obra de Mario Vargas Llosa *Conversación en la Catedral* como el calificativo 'cholo, chola' es utilizado en la capital con bajo el mismo principio despectivo. Aquí son excomulgadas, ladronas, asquerosas e incluso prostitutas, en un claro ejemplo de la concepción que se tiene de los indios por una parte de la sociedad peruana.

una contradicción que resultaría peligrosa si no tratarse de un niño. Peligroso sería desde ambos bandos para una persona adulta, ya sea el apoyo a los indios rebeldes que lo haría cómplice ante las autoridades, ya sea un peligro de parte de los indios, que podrían rechazarlo como a un intruso. El personaje está moralmente con los indios, con su causa que apoya, pero vive indiscutiblemente en el otro mundo, en el que impone las normas. Esta dualidad será una importante peculiaridad en la vida y en obra de Arguedas, como veremos más adelante.

En el pasaje antes citado vemos una doble sublevación de la comunidad indígena. Una sublevación ante las autoridades oficiales representadas por la figura de la Recaudadora de la sal, que las priva a ellas para dársela a las vacas. En segundo lugar, hacia la autoridad eclesiástica, el cura que intenta disuadir a las indias de recobrar la sal. En nombre de dios, y por medio de la retórica religiosa *maldita* el cura toma partido por el orden establecido, contra la revuelta. La india le responde, desautorizándolo a él sin desautorizar a dios. En su opinión las ladronas no son ellas, sino la Recaudadora, en la conflictiva relación entre el Estado y este tipo de comunidades. El pueblo, sin temor a la furia de las indias, muestra su evidente partido insultándolas desde la altura de sus balcones, seguros de sí y de la protección que, de hecho, no tardará en llegar, en perseguir a las responsables.

En lo que sigue, esta revuelta no hará sino mostrar su esterilidad. La problemática que subyace es muy profunda como para solucionarla con una distribución reivindicativa de la sal. Las mujeres que no han participado en la revuelta, por temor, no quieren aceptar la sal que les llevan. Luego, les será quitada esta sal aceptada, y la chichera líder de la revuelta, será perseguida hasta muy lejos.

Por último, como anunciamos antes, en la novela *Hombres de maíz* de Asturias, vemos cómo el conflicto que termina en la matanza de los indios y de su cacique Gaspar Ilóm se desencadena por una diferencia cultural, que polariza la concepción de la tierra y del maíz. En el caso de ésta novela, la situación que genera el conflicto se desencadenará directamente desde el inicio de la narración. Si para unos el maíz representa un fruto sagrado por el que no se puede presionar a la tierra, para

otros resulta un elemento más de la naturaleza y, como tal, maleable, susceptible de ser manipulado con los beneficios comerciales que puede reportar, para los indios esta concepción representa una especie de sacrilegio no solo a la tierra, sino también a sus antepasados.

La reiterada quema de maizales propicia una violenta reacción por parte de las comunidades indias asentadas en las montañas, que las lleva a disparar y dar muerte a los encargados de las quemas.

“Gaspar se rascó el hormiguero de las barbas con los dedos que le quedaban en la mano derecha, descolgó la escopeta, bajó al río y desde un matocho hizo fuego sobre el primer maicero que pasó. Un tal Igiño. El día siguiente, en otro lugar, venadeó al segundo maicero. Uno llamándose Domingo. Y un día con otro el Igiño, el Domingo, el Cleto, el Bautista, el Chalío, hasta limpiar el monte de maiceros”³⁷.

Esta tensa situación establece un clima hostil, en el cual los habitantes de la pequeña ciudad de la sierra deberán permanecer en sus casas por temor a los indios. Este conflicto social establecido entre comuneros y pobladores será el eje central de la novela, y alcanzará hacia el final un tinte mítico. La llegada del coronel Godoy, que viene a restablecer la paz, pero sin una mediación entre las partes, sino directamente eliminando a los indígenas, no anulará el problema de fondo. En el relato, como decíamos, este conflicto adquirirá connotaciones que se enmarcan en pensamientos de carácter mágico y mitificante, que se afirmará con el cumplimiento de la promesa que hacen los brujos de eliminar a todos los funcionarios que han participado en la muerte de Ilóm y los suyos, profecía que en mágicas circunstancias, termina por cumplirse, y que abordemos luego, cuando veamos algunos de los aspectos sacros de estos pueblos, sobre todo en su relación con el maíz.

³⁷

Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Op. Cit. Pág. 15.

1.6. Ciudad perdida y encontrada: la inmigración

Nos hemos referido antes, analizando la novela *Yawar Fiesta*, a los indígenas que viven en la capital, a propósito de sus influencias ideológicas en el momento de entender y de afrontar un tipo de conflicto que se establece entre sus pares, los comuneros, y los terratenientes. En aquel capítulo de *Yawar Fiesta* titulado justamente “Los serranos”, se da cuenta, también, del tipo de organización que los indios bajados desde las sierras han logrado establecer en la capital. En el caso de la inmigración capitalina, vemos cómo la gran ciudad que alberga, entre otras cosas, a la universidad, posee, en los casos aquí analizados, una cualidad distinta en lo que al tipo de inmigración se refiere, comparativamente pensando en la inmigración que hemos visto en la ciudad industrial de Chimbote.

Hablan los estudiantes, en la misma habitación donde estaba la fotografía ya mencionada de Mariátegui, de la carretera que obstinadamente han construido los indios para competir con otra comunidad, como ha sido mencionado, y que llevó el primer camión hasta el pueblo de Puquio

“Y por esa carretera llegaron a Lima los dos mil lucaninos, y los coracoreños. Al mismo tiempo, por todos los caminos nuevos, bajaron a la Capital, los serranos del Norte, del Sur y del Centro.

La Universidad, las escuelas de toda clase, los ministerios, las casas comerciales, las fábricas, todas las empresas se llenaron de serranos.

...

Los señores también siguieron a los “chalos” y medio mistis. Desenterraron su plata de los cerros o del cimientito de sus casas, o la sacaron de los bancos. Escogieron los terrenos de las avenidas, y frente a los palacios de los ricos, junto a las embajadas y a la residencia de

los hacendados de la costa, levantaron sus casas. Así como ellos, con jardín, con garage, con baños de lujo; y hasta compraron perros extranjeros para exhibirlos en el jardín”³⁸.

La capital es el centro de operaciones y la medida de todas las normas que querrán mantenerse en la sierra, allá arriba en las montañas, y que a la vez toma su medida en el modelo europeo. La capital parece un espacio abierto en el que todos los niveles de la población podrán establecerse y encontrar su lugar de pertenencia, indios, chalos y señores. Es el centro de una civilización que desde las montañas se idealiza, cuyos avances, en todo ámbito, servirán de modelo para las pequeñas ciudades perdidas. Quienes llegan a la capital, comienzan a imitar las usanzas y costumbres de los ya residentes, hasta en los detalles más superficiales.

De modo particular, en esta novela los indios que han llegado hasta la capital en busca de formación profesional tendrán una relación diferente con el habitar entero, ya sea en relación al “hombre occidental” de las ciudades como en relación a los indios, comunidad a la que pertenecen o quieren todavía pertenecer, concientes ya de la distancia que los separa en términos culturales, una vez que han conocido y asimilado las usanzas de la ciudad. El mismo Arguedas diferenciará entre los indios que viven en la ciudad, y que por diversos canales logran una mayor adecuación al medio administrado por el Estado, y los indios que han vivido siempre en las comunidades, bastante menos avezados en el conocimiento de las leyes, de la lengua y de las costumbres que se imponen desde la administración central.

Los emigrantes indios que van a estudiar a la capital son presentados por Arguedas de un modo diverso a los otros emigrantes. Hay en ellos una relación diversa con las comunidades que han dejado. Algo como un impulso que los mueve a ser aun parte de aquellas comunidades, de no dejarlas abandonadas a su suerte, en la ignorancia, y que los hará volver en los momentos importantes, en este caso a la fiesta del *Yawar*: se mezclan en la multitud de los indios que traen al toro, en un abrazo que

³⁸ Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Op. Cit. Pág. 77-78.

representa un retorno prodigioso, alentado por la comunión de la lengua madre, el quechua, que los unifica aun más, y que les brinda la seguridad de una pertenencia exclusiva que, desde su nueva perspectiva citadina y universitaria comienzan a valorar como una riqueza especial. Establecen así una nueva relación con la comunidad que han dejado, y que se debe a las reflexiones que en torno a la condición del indio están surgiendo desde el seno de la universidad, y de intelectuales como Mariategui, justamente por la incorporación en el sistema de las grandes masas de población indígena y campesina que gracias a la inmigración está teniendo lugar no solo en el Perú de la primera mitad del siglo XX sino de la mayoría de los países hispanoamericanos, que viven una vertiginosa explosión demográfica, sensible sobre todo en las grandes ciudades capital

“Y Lima creció en diez años, en veinte años, se extendió a las haciendas de los alrededores. Las chacras de cebolla, de lechugas, de algodón y de vid, se convirtieron en urbanizaciones; en barrios pobres y oscuros y sucios, llenos de gente, de criaturas, de vendedores ambulantes y de tiendas de japoneses y chinos; o en barrios de lujo, silenciosos, limpios, tranquilos, donde mostraban su fachada europea...”³⁹.

Los indios emigrados a la capital, adoctrinados por las universidades y conscientes de los moldes exógenos, de los patrones de comportamiento que se imponen en desmedro de las culturas indias originarias, parecen haber perdido el miedo, de viejas raíces, que lleva consigo el indio hacia las autoridades serranas que administran las tierras a su conveniencia gracias a los poderes otorgados por el gobierno central y el respaldo del ejército. Perdido este miedo son capaces de asumir, o de intentarlo, el hacer valer sus derechos y hablar en nombre de una cultura y de unas tradiciones que son capaces de individuar, respetar y de defender, en una noción de la educación y de la instrucción pública como herramienta de libertad y, por ende, asimilación de la ignorancia de las políticas y las leyes occidentales como base del sometimiento indígena. Para ello se organizan en la capital, generando así los

³⁹

Ibídem. Pág. 80.

primeros núcleos de organización social indígena, con miras a la realización de un cambio social que libere a los indios de la injusticia

“-Conprovincianos -dijo el presidente-. Los hijos de Chalahuaca, los de Caraz, los de Jauja, los de Huamachuco... tienen ya su Centro Cultural Deportivo. Hay cientos de organizaciones provinciales andinas en Lima. Estos centros defienden los intereses de sus provincias; a las comunidades contra los abusos de los terratenientes, de las autoridades y de los curas. Y están levantando el nivel cultural de sus asociaciones, organizando conferencias, veladas, bibliotecas, y hasta editando revistas. Estos centros también avivan el recuerdo del terruño, tienen sus orquestas típicas, sus fiestas al modo de los pueblos. Nosotros somos ya más de mil lucanianos en Lima, y estamos dormidos. Mientras tanto, los politiqueros y los gamonales siguen explotando a los comuneros, como hace doscientos años, a cepo y fute. Nosotros que ya tenemos los ojos abiertos y la conciencia libre, no debemos permitir que desuellen impunemente a nuestros hermanos. ¡Pongo al voto la organización del “Centro Unión Lucanas”!”⁴⁰.

Vemos en este párrafo hacia qué personajes se dirige la responsabilidad última de las injusticias, terratenientes y curas. Los centros, como queda de manifiesto, se encargarán de mantener las tradiciones y la unión de las personas que vivían en una misma comunidad en la sierra, como ya otras organizaciones han hecho. Esto con el fin de proteger dichas comunidades, es decir, de participar de la vida cívica de las comunidades incluso después de haberlas dejado. El mantener las fiestas, por otro lado, representa la voluntad de mantener los lazos con las costumbres y tradiciones adquiridas antes de emigrar a la ciudad, y de reproducir allí la vida de las montañas, llevar a la capital una parte de la comunidad, hacer de la ciudad, momentáneamente, el terruño, y así revivirlo y mantenerlo, al menos en su forma cultural, presente.

Sin embargo el problema de la inmigración campo ciudad no presentará en todos los casos la misma lógica de adaptación. Un caso particular del cambio sierra –

⁴⁰

Ibídem. Pág. 81.

ciudad, lo encontramos tratado temáticamente por Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro abajo*, desde una perspectiva muy diferente a la que hemos visto que se establece en *Yawar fiesta*.

Se describe en esta novela cómo miles de indios descienden desde las montañas que han habitado durante siglos, atraídos por las voces de prosperidad de una ciudad que parece haber surgido de pronto, bajo el alero de una floreciente industria

“La “mafia” antigua hizo correr la voz, como pólvora, de que en Chimbote se encontraban tierras buenas para hacer casas propias, gratis; que había trabajo en fábricas, y en lanchas bolicheras, mercados, ladrilleras, tiendas, bares, restaurantes. Y así fue. La gente “homilde”, como se llaman a sí mismos, bajó de la sierra a cascadas, porque en la sierra, ¡yo he visto!, los hacendados grandes y chicos se mean en la boca y en la conciencia de los indios y les sacan el jugo, un pobre juguito reseco; y se lo sacan fácil, a fuerza de la pura costumbre no más. ¡Claro! -exclamó, al sentir que la mirada del visitante se hizo aguda-. Los balean de vez en cuando y ascienden inmediatamente a los oficiales que ordenan hacer fuego. Más razón para que la llamarada de Chimbote alumbrara lejos, salvadoramente. Esas son las cosas que quiere usted saber, ¿no?”⁴¹.

En el párrafo citado vemos cuales son las condiciones y las motivaciones de la inmigración a Chimbote de los indios. Por una dudosa información que ha hecho girar una “mafia”, una organización ilegal e inescrupulosa, los indios, acorralados en las montañas, sometidos al abuso del hacendado, abandonarán rápidamente su entorno, los lugares que le eran habituales, en busca de una mejor condición. Su emigración será de un carácter muy diferente al de los indios que han ido a la capital, y más diversa aun a la de estudiantes que mantendrán la mente fija en sus antiguas comunidades.

⁴¹ Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Op. Cit. Pág. 102.

En esta zona costera industrializada de Chimbote, los indios no están dispuestos a luchar por sus tierras, como sucede en la sierra y en la inmigración a la capital. Aquí el abandono se deriva de una decisión propia, justamente de abandonar unas tierras que se le han vuelto inhóspitas. No han sido impelidos por la fuerza a abandonar las montañas, sino por cansancio y necesidad, por el agotamiento de sus recursos y de sus espacios, físicos y culturales, constantemente usurpados por los decretos gubernamentales y violentados por la prepotencia legal en favor de los grandes hacendados, *mistis*. Estos emigrantes no elaborarán grupos de coordinación para mantener el contacto cívico con sus comunidades, en una ciudad crecida de golpe, los vecinos no tienen lazos de amistad sólidos que los unan

“-Así es ahora Chimbote, oiga usted; y nadie nos conocemos”⁴².

Por otra parte, tampoco la ciudad industrial lo permite. Con su lógica centrada exclusivamente en el lucro, y sobre la base de manipulaciones, es capaz de adelantarse a toda organización, disolviendo huelgas con engaños y desorientando a los indios cuyo progreso es contraproducente a la industria

“El cholo tiene casas, negocios. Fracaso para la “mafia”, mal ejemplo, buen aviso. Había que afinar la maquinaria. Pero la “mafia” hizo gastar a los pescadores en su debido tiempo; cebó sus apetitos de machos brutos. Con buenos trucos les hizo derrochar todo lo que ganaban; los mantuvo en conserva de la delincuencia, y esa mancha no se lava fácil. ¿Comprende?

Teódulo Yauri, el gran dirigente aprista, “era”. ¿Ya? “Era” mafia y contramafia, según casos y conveniencias”⁴³.

⁴² Ibídem. Pág. 97.

⁴³ Ibídem. Pág. 107.

Los beneficios económicos les estarán negados desde la macro estructura de la organización de la ciudad industrial que, haciéndolos gastar lo que han ganado, los mantiene siempre en la condición inicial, y luego, degradándolos moralmente a través de la delincuencia y la prostitución, los inhabilita socialmente. Se vale, para ello, como vemos, de un dirigente indígena, por lo que cualquier tipo de avance en cuanto a la dignidad de los derechos de los trabajadores indígenas quedará manipulado de antemano

“... Se tomaban acuerdos “contra” las empresas; casi siempre convenidos de antemano con nosotros: ropa de agua, más viáticos de comida, más y más soles por tonelada de pesca.

...

El mismo Braschi se ponía en las manos una sustancia secreta y alzaba uno o dos atunes de cada lanchada, los alzaba por las agallas, llamaba al patrón de la lancha y le decía: “Huele, putamadre, huele”. “Sí, don Eduardo -contestaba cabizbajo, ardiendo de mierda, el pescador- Sí, patrón, está oliscando. No sé cómo. Es fresco.” “Fresco podrido, puta. Tres soles por docena”. Y lo que costaba treinta lo compraba por tres”⁴⁴.

En este tipo de inmigración, orientado por un tipo específico de actividad en la industria, y a diferencia de la inmigración capitalina, no parece existir la posibilidad del retorno, ni tampoco una reflexión sistemática y racional en torno a su situación de indígena trasplantado, sino aun las reminiscencias de un pensamiento más emotivo y directo que se entrega a las condiciones inmediatas como a un destino irrevocable que, a veces, se debe compartir. El terruño parece una tierra lejana, abandonada en una vida pasada y del que todo rastro se ha perdido. No hay en ellos una continuidad de pertenencia que los motive a volver a las tierras y a las gentes que han dejado, y por lo tanto, hay una experiencia sin nostalgia de las condiciones del presente. Para ellos las tierras que han dejado atrás no ofrecen buenas perspectivas, al contrario, como fuente de miseria

⁴⁴

Ibídem. Pág. 107-108.

“Poca ayuda habrá entre vecinos y más bien hasta se roban; por desventuranza, se pelean su poco; pero desprecio mismo no hay cuando llega el oportunidad de fuerza levantamos uno a otro, como yo a me compadre y sobrinos. ...

Al contrario, en los pueblos, allá, en la altura, donde el mando es del señor hacendado, al chacarero chiquito y al pión colono el gusanero del miseria se lo come pior que al muerto...”⁴⁵.

En esta ciudad – infierno, como la hemos calificado antes, el indio no tiene modo de adaptarse. Sin la tierra, sin los lugares que le eran habituales y en los que su concepción del mundo tiene sentido, el indio se diluye bajo el brutal manejo que de su fuerza de trabajo hace el capitalismo, que los utiliza en función de sus requerimientos y después los abandona a su suerte, enfermos, cansados y viejos, y tan desposeídos como cuando llegaron. La resignación del indio al presente puede interpretarse así como un cambio profundo en su concepción del mundo: si tanto en las montañas como en la costa es víctima del poder, no le queda más que la resignación. Como hemos dicho, el mito de la educación como base a la organización, puede ser la clave, mas en Chimbote ni escuelas ni menos universidades son nombradas, es más, se dice que

“En la barriada San Pedro la ignorancia el juerte, noventa por ciento de analfabetos”⁴⁶.

Serán entonces estas las causas del habitar resignado de los indios en la ciudad industrial, según puede leerse esquemáticamente en la novela de Arguedas: la ignorancia, la no pertenencia al lugar, propia de los inmigrantes, el desconocimiento

⁴⁵ Ibídem. Pág. 253.

⁴⁶ Ibídem. Pág. 225.

entre los vecinos, y los impedimentos que elabora la administración. Lo podemos ver resumido en el siguiente fragmento

“Hasta señor subprefecto, autoridad máximo, ha torpecido trámite. Al principio vecindad ha temORIZADO, mejor, ha ninguneado me gestión renovación...”⁴⁷.

Otro tipo de inmigración que debemos mencionar es aquella de las autoridades de pueblo, Aunque este tipo de inmigración no será lo que concentre la atención de los autores cuyas obras son aquí analizadas, salvo en un par de situaciones más bien de carácter accidental o anecdótico, que sin embargo servirán para matizar ciertos aspectos de su percepción del medio en el cual han ido a dar. Son siempre personajes que gracias a la autoridad que les ha sido conferida, una de las dos o tres permanentes en los pueblos perdidos entre las montañas, llegan investidos de una prepotencia despectiva que deriva fundamentalmente de una percepción cultural diversa. Hacen y deshacen según unas estrechas pautas de orden moral que continuamente se encuentran, chocan, con las prácticas locales. Ellos mismos, alejados de sus entornos originales, han llegado a esos alejados parajes muchas veces sin la familia, y habiendo abandonado las comodidades que les han podido ofrecer los grandes centros urbanos. Han abandonado toda la red de relaciones sociales que allá pudieron haber tenido y, quizás más importante aun, han dejado atrás a sus familias. De esta condición inmigrante de las propias autoridades, y de su conciencia de una estadía transitoria en aquellos lugares remotos, se desprende una apatía e indiferencia por los problemas de los individuos que le rodean. Estos serán tildados de salvajes, sucios, ignorantes, cobardes, u otros calificativos. Su misión última en aquellos lejanos parajes será llevar la civilización que se encuentra en las grandes urbes. La distancia será recíproca, y el calificativo “extranjero” querrá indicar al que viene de afuera y que no se compenetra plenamente con el entorno

⁴⁷ Ibídem. Pág. 224.

*“En la plaza de Armas están las mejores casas de Puquio; allí viven las familias de mistis que tienen amistades en Lima - “extranguero” dicen los comuneros – las niñas más vistosas y blanquitas”*⁴⁸.

En la cita que acabamos de transcribir, de la novela *Yawar Fiesta*, quedan de manifiestos estos elementos. La organización de la ciudad, como ya hemos visto, la forma de las casas, la misma denominación *mistis* para indicar a quien no es indio, las amistades que dejan en Lima, y la diferencia física, de las niñas *blanquitas* con respecto a la población local, como elementos de contraste. De este modo, la función de las autoridades castrenses será interpretada como una misión civilizadora, con los medios que le son propios, como la figura del cura en relación al espíritu. Dicen los pobladores de Puquio a este respecto

“-Con una autoridad como usted, ya es distinto. Nos sentimos apoyados y encaminados a la civilización.

...

*-Con veinte Subprefectos como usted se podría civilizar al Perú rápidamente. Necesitamos autoridades que vengan a enseñarnos y que estén resueltas a imponer su cultura del extranjero. En estos pueblos, señor Subprefecto, vivimos todavía en la oscuridad. ¡Ni qué hablar de nuestro atraso!”*⁴⁹.

La función “enseñar” recae en el poder militar, y la consigna es muy clara, educar por la fuerza y llevar a las ciudades, perdidas entre las montañas y la naturaleza que se desborda, un modelo de civilización extranjero, imponer el que se ha desarrollado en las grandes urbes. Si las grandes urbes se caracterizan, entre otras cosas, por el control de la naturaleza, será esa, creemos, la condición que en las

⁴⁸ Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Op. Cit. Pág. 9.

⁴⁹ *Ibídem*. Pág. 46-47.

montañas no se cumple. La naturaleza con todos sus elementos, y las representaciones que de estos hacen los indios, seguirá pujando de manera desbordada, incontrolable, junto a las historias, los mitos y las leyendas, en que paisaje y memoria se confundirán.

2. Paisaje Natural

2.1. Las ciudades dispersas

La denominación “ciudades dispersas” es en sí contradictoria ya que, como hemos indicado, las ciudades administradas por un gobierno central a través de sus delegados, responden a la idea de la concentración de los poderes y los servicios públicos en un ámbito determinado. Sin embargo, esta noción nos servirá para ilustrar aquella parte adyacente a la ciudad, a aquellas dispersas construcciones que se alzan fuera de los márgenes y del espacio racionalmente trazado, como hemos visto, siguiendo la estructura adoptada principalmente desde el modelo europeo de urbanización. Serán estos espacios de habitación adyacentes a las ciudades los que utilizarán comúnmente las poblaciones indígenas.

En la descripción que hace Arguedas del poblado de Puquio en su novela *Yawar fiesta*, leemos:

“En las faldas del cerro, casi sin calles, entre chacras de cebada, con grandes corrales y patios donde se levantan yeretas y molles frondosos, las casas de los comuneros, los ayllus de Puquío, se ven como pueblo indio. Pueblo indio sobre la lomada, junto a un riachuelo”⁵⁰.

Estos espacios marginales de la ciudad darán lugar a una distinción fundamental entre las grandes urbes y las ciudades establecidas en medio de espacios rurales, que hemos llamado aquí ciudades perdidas. No se trataría simplemente de un problema de dimensiones, aunque muchas veces este rasgo sea evidente.

Desde la conquista, las comunidades indígenas se han visto obligadas, en muchas ocasiones hasta nuestros días, a dejar sus asentamientos habituales y escapar hacia apartadas zonas montañosas, donde los terrenos dejen de estar, al menos por un tiempo, sometidos a una continua contienda que les ha sido desfavorable. Allá en las montañas inhóspitas han levantado asentamientos, pequeños poblados que logran subsistir bajo precarias formas de comercio y de auto-abastecimiento. Serán estos los sitios principalmente descritos en las obras que acá nos ocupan.

“Los punarunas sabían esto muy bien. Año tras año, los principales iban empujando a los comuneros pastores de K'ayau, Chaupi y K'ollana, más arriba, más arriba, junto al K'arwarasu, a las cumbres y a las pampas altas, donde la paja es dura y chiquita, pegada a la tierra como garrapata. Por eso, cuando la cabalgata de los mistis se perdía tras la lomada que ocultaba la cueva o la chuklla, las indias se abrazaban a las piernas de sus maridos, y lloraban a gritos; los hombres hablaban:

-¡Taytallaya! ¡Judidus! ¡Judidus!”⁵¹.

⁵⁰ Ibídem. Pág. 5.

⁵¹ Ibídem. Pág. 20.

Estos asentamientos se caracterizan por el aparente caos de su estructura, por la falta de una organización racional en sus calles o caminos, por la falta de una pavimentación sólida, tanto dentro como fuera de las casas, por el permanente desborde de la vegetación que, como veremos más adelante adquiere caracteres míticos, y por la fuerte presencia de los animales

“Entrando por el camino de Sillanayok' el pueblo empieza en las orillas del riachuelo Chullahora, ayllu de Pichk'achuri. No hay calles verdaderas en ningún sitio; los comuneros han levantado sus casas, según su interés, en cualquier parte; sobre la laderita, en buen sitio, con su corral cuadrado o redondo, pero con seña, para conocerlas bien desde los cerros”⁵².

La idea de esta ciudad dispersa la entenderemos desde una condición intermedia que la determina. Como hemos dicho, el trazado regular de las calles en torno a una cuadrícula que deja en su centro una plaza, fue uno de los rasgos fundamentales en la fundación de ciudades, tanto por los conquistadores europeos como por los Gobiernos que continúan esa tarea. Este trazado, u organización oficial, en las obras aquí analizadas, otorgará en primera instancia la categoría de ciudad a un determinado emplazamiento, aun cuando este trazado comprenda poco más que la plaza central y un par de edificios institucionales, como la municipalidad, el cuartel policial o la iglesia. Todo ese entorno de emplazamientos que se instalan sin orden por los montes pero que continúan gravitando bajo la órbita de aquel pequeño trazo que contiene el poder administrativo y ante cuya ley deberán dar cuenta, será la ciudad dispersa a la que nos referimos. En ella será esencial la ausencia de una forma capaz de designar un límite con respecto a la ciudad oficial y, en efecto, los hacendados con sus decretos, basarán su potencial dominio de las tierras en esta indeterminación de los límites de pertenencia, que tampoco los indios, por diversos motivos, han establecido claramente.

⁵²

Ibídem. Pág. 6-7.

En esos espacios marginales, tanto en la urbe como en las pequeñas ciudades, sin embargo, los indios de las diversas comunidades logran distinguirse unos a otros y reconocerse a sí mismos como pertenecientes a un grupo determinado

*“Los comuneros se reconocían por la ropa, por el color del poncho y la forma del sombrero, por la forma y el cosido de las ojotas, por el color y la tela de la wara y del saco, por los adornos del chaleco. Desde lejos se señalaban: “chill'es”, “sanpedro”, “utek”..., y los principales también los reconocían”*⁵³.

Esta distinción que logran establecer los indios entre ellos, sobre la base de los elementos mencionados en el párrafo apenas citado, *poncho, sombrero, ojotas, chaleco, etc.* determina para ellos una conformación identitaria, los hace pertenecer a una comunidad particular. Son los elementos que conformaran un estatuto cultural de carácter tribal, que funciona como un elemento de cohesión social, al margen de los estamentos burocráticos propios de la cultura occidental.

En esta ciudad podremos ver, en definitiva, el límite, cada vez más difuso, entre el mundo indígena y el mundo occidental. Será, sin embargo, un límite cada vez menos claro, debido principalmente a la instalación permanente en el lugar de las personas venidas desde afuera, los *mistis*, que van lentamente tomando el control e instalando sus instituciones y sus formas de organización

“Antes, Puquio entero era pueblo indio. En los cuatro ayllus puros indios no más vivían. Llegaban allí los mistis, de vez en vez, buscando peones para las minas,, buscando provisiones y mujeres.

Otros pueblos que hay cerca de Puquio están en cerros llenos de bocaminas; junto a los riachuelos que dan agua a esos pueblos, se derrumban ahora trapiches viejos; allí molían

⁵³

Ibídem. Pág. 148.

plata los antiguos. Esos pueblos tienen nombre de santos, sus calles son anchas; la plaza de Armas bien cuadrada, está al medio del pueblo; la iglesia es grande, con puerta de arco; el altar mayor de las iglesias es, a veces, de madera tallada, y el dorado se ve todavía. En los cerros de Puquio no había minas; por eso los mistis llegaban de repente, hacían su fiesta con las indias, reclutaban gente, de grado o por fuerza, para las minas; y se volvían, hasta tiempo»⁵⁴.

Debemos recordar aquí que el criterio que utilizamos para dar a un lugar la categoría de “ciudad” no dependerá tanto de las dimensiones físicas, de la extensión que una determinada conformación urbana pueda presentar, sino más bien a un sistema de organización con un poder centralizado de representación institucional. Bastaría para esto un edificio de la autoridad civil, ya sea juez o autoridad policial, o una iglesia, o un centro, generalmente organizado en torno a una plaza, con algún tipo, aunque sea incipiente de comercio. De estos centros administrativos dependerán por decreto y extensión aquellas zonas habitadas que queden fuera del alcance directo de su urbanismo, esto es, las comunidades indígenas que, muchas veces, ya sea por motivos lógicos, históricos, de cosmovisión, u otros, no saben ni comprenden las razones de su dependencia. Las comunidades indígenas son asimiladas unilateralmente dentro del Estado por decretos centrales, que tendrán, en el momento que estimen conveniente, atribuciones inapelables sobre estas tierras aparentemente despobladas, aparentemente naturaleza salvaje, disponible para ser utilizada cuando se considere necesario.

Generalmente estos centros administrativos tienen la facultad de comunicar, en estas obras, ya sea por medio de telégrafos o de correos físicos, con las capitales regionales o con ciudades más grandes que, en caso de necesidades producidas por el desacato a la autoridad por parte de los indígenas, envían destacamentos armados, sobre todo caballería, contra los indios dispersos y desvalidos legalmente ante este tipo de poder. Los indios, a diferencia de los ciudadanos, no dependen en su imaginario de un poder central, de una organización que está más allá de las montañas

⁵⁴

Ibídem. Pág. 10.

y con la que comunicarían en caso de necesidad. De este modo los indios enfrentan su destino.

Las ciudades presentan entre ellas una relación similar a aquellas muñecas rusas que en su interior contienen una más pequeña y, dentro, una más pequeña, hasta llegar a la muñequita indivisible: aquí, de una gran ciudad – metrópolis (de modelo europeo, en última instancia, y luego norteamericana) pasamos a otra más pequeña, a otra más pequeña, hasta quedarnos con la mínima unidad que podemos identificar, ya bajo un concepto ambiguo de ciudad, luego de una larga reducción en el número de los elementos que la componen. La ciudad dispersa que aquí proponemos, correspondería a todo aquello que queda todavía afuera de esta unidad mínima de ciudad organizada pero que gravita voluntaria o involuntariamente en torno a ella, pero cuyos habitantes se reconocen y organizan a través de reminiscencias de un mundo antiguo (culturales y religiosas), en constante peligro de extinción. Y no será de extrañar, entonces, que frente a estas reminiscencias antiguas, Arguedas, que tiene la posibilidad de observar directamente desde esa cómoda unidad mínima, además de una importante cantidad de obras literarias, haya dedicado mucha atención a los estudios de la antropología, identificando y analizando con criterios científicos, distintos aspectos culturales de la vida de las poblaciones indígenas cuyo devenir narra en sus novelas. El caso de Asturias no será muy diferente, pero orientará sus inquietudes más bien hacia la sociología, graduándose en leyes con una tesis titulada *“El problema social del indio”*.

2.2 . El paisaje en función de lo urbano

En las obras aquí analizadas podemos ver de qué manera el espacio urbano que definen las pequeñas ciudades alrededor de las cuales giran los acontecimientos, juega un rol determinado tanto por su estructura de organización interna como por la relación que establece con todo lo que esta fuera de ella, o al margen, perdido en las montañas o en los desiertos que las circundan. Básicamente la naturaleza y, en ella, la

vegetación, los animales y los indios, como seres pertenecientes a ese ámbito exterior, que se puede o incluso se debe, dominar y conquistar. El estatuto del indio se puede jugar, en efecto, en esta dualidad que, al menos a los ojos occidentales, se establece entre lo natural y lo humano, o entre lo natural y lo urbano. Estas ciudades, o pequeños pueblos, o asentamientos urbanos, perdidos entre las montañas, tendrán la función de indicar el eje gravitatorio que concentra al poder, militar en última instancia, y en torno al cual se desarrollan la vida y los acontecimientos de los protagonistas.

Las relaciones con el paisaje pueden establecerse en diversos planos, que van desde lo metafórico hasta lo sagrado.

En términos metafóricos, en la comparación de los elementos de la ciudad, urbanos, con los elementos de la naturaleza, en un sentido diverso a la personificación y mitificación animal, un ejemplo lo encontramos en el siguiente pasaje

“Era una inmensa fachada; parecía ser tan ancha como la base de las montañas que se elevan desde las orillas de algunos lagos de altura. En el silencio, las torres y el atrio repetían la menor resonancia, igual que las montañas de roca que orillan los lagos helados, la roca devuelve profundamente el grito de los patos o la voz humana”⁵⁵.

Para el personaje de Arguedas la casa adquiere su dimensión en relación a la montaña. Así, a la imagen de la ciudad será superpuesta una imagen de la naturaleza como elemento de referencia.

⁵⁵ Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Op. Cit. Pág. 14.

Al contrario, Asturias realizará en *Leyendas de Guatemala* una comparación entre el elemento natural y el doméstico, es decir, superpondrá al paisaje un elemento urbano al decir

“Las nubes parecían ropas en los tendederos del cielo”⁵⁶.

En Chimbote, ciudad industrial *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la comparación será mucho más triste y violenta

“El humo rosado de la Fundición seguía “meando” al cielo. Así, sentado, el pescador vio que se alzaba más lento y recto que el humo de las fábricas de anchoveta y marcaba en todo el sol de la tarde, marcaba a color, un campo ancho de las rocas en el cerro Coishco. Chaucato miró detenidamente esa columna y el pesado color que “miraba pa' arriba” no sólo al cielo sino también sobre el cerro”⁵⁷.

En la cita, el humo, el deshecho de industrial, dominará un paisaje, como hemos dicho, infernal. Aquí será el elemento tóxico el que tendrá preponderancia sobre los otrora sagrados elementos del paisaje, como la montaña y el cielo, determinando el color de la imagen. “Mear al cielo” no podemos sino interpretarlo como una afrenta a la majestuosidad del paisaje, o bien, todo el cuadro no se puede sino interpretar como una imagen muerta de la ciudad y su entorno, con la evidente ironía de que mear al cielo implica inevitablemente mojarse: el humo meado hacia el cielo recaerá con sus toxinas irremediabilmente sobre la ciudad.

⁵⁶ Asturias, Miguel Ángel. *Leyendas de Guatemala*. Op. Cit. Pág. 38.

⁵⁷ Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Op. Cit. Pág. 205.

En general, paisaje será todo aquello que circunde al espacio urbano, en una relación proporcional: mayor espacio urbano, menor espacio natural, y viceversa, a menor espacio urbano mayor naturaleza circundante. El paisaje natural corresponderá a los espacios que se resisten desde siempre a entrar en el mundo ordenado por la razón y por el poder central, y que en los pequeños asentamientos, a diferencia de las grandes ciudades, hacen notar su magnitud, arrastrando hacia sí prácticamente todo el imaginario de los habitantes y colándose constantemente dentro del espacio urbano. Este paisaje, sin embargo, no tendrá el carácter caótico y rebelde que occidente le suele atribuir y que busca corregir, sino, por el contrario, ante los indios encontrará constantemente un orden y un sistema de referencias propio que los trasciende. Los caminos, las rocas, las montañas, los ríos, los animales, etc., adquieren una dimensión especial que se relaciona con el cosmos existencial de los indios. Los elementos de la naturaleza adquieren un carácter sagrado que merece respeto, admiración y veneración, un ambiente que el indio contempla sin ánimo de dominio. Más que la intuición de un secreto, de un misterio, de una verdad encerrada en las montañas, a sus ojos, ellas pueden contener el espíritu de un dios protector que vigila a los indios y dicta su destino o bien un emisario del mal, de la destrucción y de la muerte.

En *Yawar fiesta* este rol lo cumplirán, fundamentalmente, la montaña y el toro sagrado. En la interpretación que hacen los indios de estos elementos de la naturaleza, los argumentos y los resultados que de ella se desprendan, a la manera del oráculo, resultarán verídicos, es decir, en el éxito o en el fracaso de una empresa determinada se habrá cumplido la voluntad del dios y el destino de los hombres.

La montaña será, en efecto, una presencia sagrada que vigila los pueblos que a sus pies se levantan. Al espíritu de esta montaña sagrada, denominado *auki*, los comuneros indígenas de la provincia de Puquio, a través de su brujo *layk'a*, se dirigirán para rogarle por el buen éxito de su empresa, y a ella dedicarán una ofrenda antes de ir por el toro sagrado *Misitu*.

“La cumbre nevada del tayta Ak'chi alumbraba, aumentando la luz de la luna; pero la roca negra de las faldas sin nieve, en el silencio grande, asustaba; y los k'oñanis entraron de frente a la sombra del auki, del Ak'chi, padre cuidador de las estancias de k'oñani.

...

La voz del layk'a Kokchi duró largo rato, como si estuviera subiendo en la peña para alcanzar la cumbre.

Bajó su fiambre; amontonó en el suelo el ischu seco y con un fósforo lo encendió. El ischu prendió llameando. Los k'oñanis se reunieron junto al fuego; las llamaradas no les dejaban ver lejos. Kokchi escarbó un hueco en el suelo, con su cuchillo; y preparó la ofrenda: mezcló sobre una hoja de papel rojo, trigo grande de la quebrada, maíz blanco de la pampa de Utek', piñes de color, papel dorado y papel de plata, un real nuevecito y, pisando la mezcla, un torito de barro, con el cogote ancho y los cuernos casi juntos.

-¡Koñanicuna! -dijo.

Se juntaron alrededor del layk'a los punarunas. De rodillas, levantando sus manos, el Kokchi, le pidió al auki, en quechua:

-Taytay, jatun Auki, taytay Ak'chi: tus criaturas, ahistá, juntos, toditos, en tu lado, donde comienzas en la tierra. Está llorando por ti, jatun tayta, con llorar te están pidiendo para que cuides al Misitu, para que le dejes, tranquilo, en su k'eñwal de Negromayo. K'ayau, dice está rabiando en la quebrada, va venir, dice, para llevar tu Misitu, de tu pertenencia, de tu puna. No vas a querer, tayta. Desde tu cumbre estás viendo Torkok'ocha, tu laguna; de allí es Misitu, de su adentro, de su agua, ha despertado tu animal. Aquistá tus k'oñanis, han venido en noche, caminando lejos, en helada, en el frío, en el viento, para avisarte, rabia de K'ayau quiere Misitu, diciendo. ¡No vas a dejar, auki!

Enterró la ofrenda en el hueco, echándole tierra con las manos. Y regresaron, caminando rápido⁵⁸.

Se puede ver en los párrafos citados de qué manera el brujo realiza una súplica y una ofrenda al espíritu de la montaña para poder capturar al sagrado toro *Misitu*, que ha nacido de una de las lagunas que el mismo espíritu protege. A la montaña le llama *tayta*, es decir, padre de su pueblo. Se presenta así el carácter sagrado de tres elementos de la naturaleza, la montaña, la laguna y el toro, que son invocadas a un

⁵⁸

Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Op. Cit. Pág. 97.

mismo tiempo, y por un solo acontecimiento. Los comuneros quieren llevar al mítico toro desde el espacio natural al espacio urbano de la plaza de Puquio, para zanjar una disputa, el desafío que dos barrios se han lanzado para determinar quien se queda con las celebraciones del día nacional peruano, el 28 de julio.

Con la captura del toro y su encierro en el rústico ruedo de la plaza veremos cómo el elemento natural, el toro salvaje, entra al ámbito urbano que lo sacrifica para validar el valor de la comunidad, gracias al permiso obtenido del monte que le ha dado vida en uno de sus lagos. El toro será el “*chivo expiatorio*” que permitirá a los indios de Puquio enfrentarse con su propio mito, al desafiar el ámbito de lo salvaje, de lo incontrolado, de lo marginal y de lo oscuro, de lo que queda fuera del ámbito urbano y por ende, fuera de lo conocido.

La descripción mítica que hacen los comuneros del toro sagrado, lo describe así:

“Los k'oñanis decían que corneaba a su sombra, que rompía los k'eñwales, que araba la tierra con sus cuernos; y que el Negromayo corría turbio cuando el Misitu bajaba a tomar agua. Que de día, rabiaba mirando al sol; y en las noches, corría leguas de leguas, persiguiendo a la luna; que trepaba a las cumbres más altas, y que habían encontrado sus rastros en las faldas del K'arwarasu, en el sitio donde toda la noche había arañado la nieve, para llegar a la cumbre”⁵⁹.

En definitiva, el terror de los indios se puede interpretar como la resistencia a dominar una fuerza de la naturaleza, y el acto de violentarlo y llevarlo a la ciudad, en términos similares a un acto sacrílego. De allí la necesaria venia de la montaña.

⁵⁹ Ibídem. Pág. 88.

En esta novela de Arguedas, los indios son capaces de enfrentarse a lo poderoso, al patrón y al toro, mientras los ciudadanos principales, por muy acostumbrados que están a la corrida, no logran enfrentar a una autoridad esencialmente abstracta.

En la novela *Hombres de maíz* la ciudad se desdibuja, por momentos, casi del todo, desarrollándose los acontecimientos casi exclusivamente en las montañas, es decir, en el espacio de lo natural, de lo abierto, de lo no construido, pero a partir de ordenanzas provenientes de la ciudad.

En esta obra Asturias nos permite asistir al nacimiento de varios mitos que tienen su origen en elementos naturales, como acabamos de ver en *Yawar fiesta*. En el mismo tiempo narrativo de la novela, la fabulación mitológica que guía a los personajes va adquiriendo su densidad en el imaginario colectivo de las comunidades, por múltiples confirmaciones que se sucederán en los distintos capítulos. Asturias logra confrontar en esta obra dos realidades dentro de la ficción: la del imaginario colectivo con la actualidad de los hechos. Dicho de otro modo, hace coincidir el tiempo de la conformación mitológica del imaginario con el tiempo de la narración. Asistimos, a la vez, al nacimiento del mito y a su desmitificación.

Trataremos de seguir una de las historias, y que darán, definitiva, la estructura definitiva a la novela. En efecto, se nos presentan una serie de capítulos unidos por sutiles referencias que van un capítulo a otro, y que a lo largo del conjunto de la obra nos mostrarán el mecanismo de consolidación de una leyenda, sobre la base del principio constructivo de un imaginario que hará constantemente referencia al pensamiento mítico indígena. Este imaginario tiende a personificar ciertos datos de la naturaleza, a animarlos, hasta hacerlos parte de sus creencias.

En estos casos el narrador jugará una doble parte. Por un lado, nos narra el origen del suceso que será luego sublimado, de modo que podamos juzgarlo como fantasía colectiva. A tal punto que en una de las leyendas, que trata de una costurera que teje en las noches esperando a su marido que no llega, ha sido inventada por un

personaje por simple diversión, y luego la escucha narrada por desconocidos, lejos de sus tierras, en boca de personas que la dan por cierta.

El caso de “María Tecun” es particular y da continuidad a toda la obra. Intentaremos resumirla y separar sus elementos principales para hacer inteligible nuestro análisis.

Gaspar Ilóm, jefe de los indios, es asesinado a traición por el coronel Godoy que ha envenenado la bebida con que celebran un banquete. Por este hecho, tanto él como su tropa serán condenados por los *brujos* a la muerte, tanto de ellos como de su estirpe. La madre de los hermanos Tecún se encuentra enferma grave. El curandero brujo, cuyo nombre nahual, es decir, el animal que protege a cada hombre, será *Venado de las siete rozas*, explica que la salvación de la enferma pasa por el asesinato de la familia Zacatón. Los cinco hermanos les matan a machetazos en medio de la noche, de modo salvaje y sin titubeos. Sabremos más adelante que los Zacatón eran familiares del farmacéutico que preparó el veneno, a sabiendas del uso que se le daría. La María Tecún sería parte de esa familia. Aquí el relato se bifurca. En una balsa Nicho Aquino, nahual *correo-coyote*, habla con la María Tecún, como correo, es decir, como persona. Como coyote, su nahual, simultáneamente habla con el *Venado de las siete rozas* en la mítica piedra *María Tecún*. Al correo en su forma de hombre, la María Tecún le confiesa que su apellido es Zacatón. Al *coyote*, el *Venado* le explica que la *María Tecún* es esa roca sobre el precipicio, y que esa roca es *La Piojosa Grande*, la mujer del Gaspar Ilóm, que “*erguida estará en el tiempo que está por venir, entre el cielo, la tierra y el vacío*”⁶⁰.

Evidentemente nos encontramos más allá de la lógica racional, y nos aventuramos a los movedizos terrenos del mito, de la fantasía, de la leyenda. Personajes dobles, que se encuentran en sus dos formas a la vez, en distintos lugares. En el terreno mítico el *Coyote*, el *Venado* y la *Piojosa*, la esposa de Ilóm. En su forma humana, Nicho Aquino (el coyote) y la María Tecún (la piedra). Ambos han adquirido

⁶⁰ Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Op. Cit. Pág. 350.

a lo largo del libro, para los demás personajes, la categoría de una leyenda, en cuya base se encuentra la muerte de Ilóm. La leyenda de la María Tecún se despliega luego de que ésta abandonara a su marido ciego, Goyo Yic, quien, a su vez, abandona el hogar en su búsqueda. De este abandono y de la desaparición del ciego, han supuesto los comuneros que la piedra cumbre de la montaña llama a los hombres abandonados y los empuja al barranco. De esta leyenda, temen el paso por la cumbre. Cumbre mitológica que demarca un límite, y que rememora el canto de las sirenas y las columnas de Hércules; más allá estará la ciudad. De Nicho Aquino, el correo, se decía que se convertía en coyote, dada la velocidad con que hacía entrega de la correspondencia en la ciudad. Éste se ha convertido “verdaderamente” en su nahual coyote, a través de la guía del *Venado de las siete rozas*, después que le abandonara también a él su mujer. Por otro lado, en la forma de personas, se nos presenta el vacío del mito, su anulación, o su destrucción, se desenmascara una de las leyendas, la de María Tecún, como una creencia popular sin fundamento. En un particular diálogo sobre la balsa en que ambos personajes se encuentran, el correo se asombra de encontrar a la real María Tecún, que a su vez, se sorprende de su fama. Dice Aquino a la Tecún:

“-¿Conque usted es la famosa María Tecún?

-Hágame el favor... -le pudo lo que le dijo, pero le contestó de buen modo- ...¿famosa por qué?..

-Por la piedra, por la cumbre, por las <tecunas>... - se apuró a decir el correo de San Miguel de Acatán, hoy convertido en un nadie; la mano derecha de la Doña del Hotel King y su amante; pero un gran nadie que dejó de ser correo.

-También usted sabe lo de la piedra, pues... Entonces, según, ésa soy yo; piedra allá y gente aquí...

El señor Nicho navegaba en el mar junto a María Tecún, tal y como él era, un pobre ser humano, y al mismo tiempo andaba en forma de coyote por la Cumbre de María Tecún, acompañando al Curandero-Venado de las Siete-rozas.

...

María Tecún explicó que no se llamaba mero, mero Tecún, sino Zacatón y el señor Nicho, que al mismo tiempo de ir en barca en forma de hombre con María Tecún, iba por la cumbre con el Curandero en forma de coyote, se lo pasó a éste en un aullido de yo sé más.

...

-Si no es María Tecun no María Zacatón, entonces, esta piedra, ¿quién es?, Venado de las Siete-rozas...

Por un momento oyó el señor Nicho que se ahogaba su voz en el vaivén rumiante del golfo, pero lo volvió a la realidad de la cumbre el habla del Curandero, al contestarle que en aquella piedra se escondía el ánima de María la Lluvia.

-¡María la Lluvia, la Piojosa Grande...”⁶¹.

En el fragmento vemos cómo el personaje que da origen al mito de la piedra Tecún continúa siendo una persona normal, viva, y con una historia de vida que no presenta ningún rasgo particular, sino la historia que la comunidad tejió en torno a ella. Y además Aquino, el *correo-coyote* descubrirá que ni se llama Tecún, sino Zacatón. Mientras él, sin revelarlo, reafirma la veracidad de su mito, al estar a la vez con ella, *como pobre ser humano*, y con el brujo en la montaña, en forma de coyote. Asturias ha mitificado y desmitificado con los elementos de la naturaleza, animales, piedras, y lenguaje, sin restar viabilidad a la creencia arcaica, indígena, sin negarla, dando pie a la consideración de su obra dentro de lo que se conoce como el “realismo mágico”.

Otro modo en que se hace presente la animación de los elementos naturales, la encontraremos dentro de la ciudad. En la novela *Los ríos profundos* José María Arguedas nos describe la ciudad sagrada del Cuzco. En ella describe cómo en las estrechas callejuelas, las grandes rocas que conforman los muros de las antiguas casas, antiguamente habitadas por los líderes Incas, y ahora utilizadas por personajes principales de la ciudad - Estado, adquieren una fluidez y movimiento. Las piedras, el elemento fijo, inerte por antonomasia, se mueven constantemente en aquellos pesados muros antiguos

⁶¹ Ibídem. Pág. 349-350.

“Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona terrible...”

-Papá -le dije-. Cada piedra habla. Esperemos un instante.

-No oiremos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan.

-Cada piedra es diferente. No están cortadas. Se están moviendo.

Me tomó del brazo.

-Dan la impresión de moverse porque son desiguales, más que las piedras de los campos. Es que los incas convertían en barro la piedra. Te lo dije muchas veces.

-Papá, parece que caminan, que se revuelven, y están quietas”⁶².

En este fragmento vemos también la animación de las piedras, esta vez ante el protagonista, niño, de frente al muro inca. En su mente, las fijas piedras se mueven, del mismo modo que se mueve un río. El padre, explicando el motivo de su impresión, sin embargo evoca otro mito, el de la conversión del barro en piedras, en una reminiscencia de antiguas leyendas. El mismo muro, antiguamente, nos dice Arguedas, protegía el palacio del Inca Roca; desde la conquista, protege la casa de los nobles del Cuzco.

2. 3. Concepción sagrada del paisaje

Si buscamos establecer y determinar el lugar en que las acciones y los acontecimientos de estas obras se desarrollan, nos encontraremos de frente a una gran

⁶²

Arguedas, José María. Los ríos profundos. Op. Cit. Pág. 12.

riqueza del paisaje natural. Esta riqueza del paisaje natural, en oposición al paisaje urbano que caracteriza gran parte del literatura del S.XX, enmarca a los personajes desde diversas perspectivas, según la obra de que se trate. Mas en general, podemos hablar, y sobre todo en las obras de Asturias aquí analizadas, de una exuberancia del paisaje. Esta exuberancia del paisaje, que parece envolver y absorber definitivamente a los personajes, tiene una correlación directa con el lenguaje que este autor utiliza, en el que enlaza constantemente palabras de origen indígena, sobre todo en descripciones que, muchas veces, van más allá de la lógica racional y llegan a alcanzar dimensiones míticas. El desborde de la naturaleza es tal, que parece exceder todo límite, llevándonos a una de las características fundamentales de lo que será conocido bajo el rótulo de “realismo mágico”.

Las concepciones religiosas de los indígenas (mestizas, como veremos luego) se amoldarán en gran medida a la convicción y el respeto de la fe católica, con indicios, incluso, de devoción por un Dios único y común representado por Cristo. Observarán un cierto respeto hacia las autoridades oficiales, la adoración de santos y el seguimiento de las fiestas nacionales y cristianas. Pero, al mismo tiempo, mantendrán ciertos rituales y ciertas creencias eminentemente indígenas, por lo tanto paganas, ya sea bajo la forma de reminiscencias antiguas inalteradas o bajo la forma de actualizaciones y reappropriaciones de esas tradiciones. Estas variaciones tendrán una relación directa con el lugar en que se sitúe la narración y la influencia que allí tenga un determinado tipo de cultura precolombina. En este trabajo nos remitiremos, en términos generales, principalmente a los elementos de las culturas Maya e Inca que puedan encontrarse en estas obras. Ambas esferas religiosas, precolombinas y cristianas, se entrecruzarán permanentemente. Debemos aclarar que las pequeñas diferencias existentes entre una y otra comunidad, perdida en las montañas o en las costas latinoamericanas, no aceptarán fácilmente una generalización, ya que pueden variar la forma y el sentido de ciertos ritos y creencias.

En la obra *Hombres de maíz*, los relatos míticos, como hemos visto, tienen la facultad de concretarse en el momento de la narración. Asistimos como lectores a los acontecimientos que dan origen a las leyendas que, de un lugar a otro entre los cerros,

y de una generación a otra, irán adquiriendo toda la carga de su peso mítico hasta asentarse en la mente de los comuneros. Este es, de hecho, el mecanismo constructivo de la obra. En palabras de Ariel Dorfman con este proceso a nivel estructural resulta que *“La transformación del pasado en mito arroja a los personajes en un tiempo eterno, inconmensurable confusión de cronologías y puntos de referencia”*, para que luego al nivel de los personajes se de *“La metamorfosis de lo impersonal en una voz humana individual: el acontecimiento, que antes existía como palabra a nivel de narrador, pasa a ser palabra en boca del personaje”*⁶³ (Dorfman, 1992. Pág. 668). La narración comienza, como hemos visto, por el relato de la lucha entre Gaspar Ilóm, jefe de los indígenas, y los maiceros, representantes de los intereses de la ciudad y por ende, del Estado. El conflicto se desencadena por diferencias de carácter religioso, por el modo de entender la relación con la naturaleza y, sobre todo, por lo que respecta al maíz. Ilóm dispara a los maiceros invasores (como hemos visto en una cita anterior) no solo por ocupar las tierras sino por la destrucción del elemento sacro, el maíz, al identificar una diversidad insalvable en el modo de interpretar lo natural

*“El mata-palo es malo, pero el maicero es peor. El mata-palo seca un árbol en años. El maicero con sólo pegarle fuego a la roza acaba con el palerío en pocas horas. Y qué palerío. Maderas preciosas por lo preciosas. Palos medicinales en montón. Como la guerrilla con los hombres en la guerra, así acaba el maicero con los palos. Humo, braza, cenizal. Y si fuera por comer. Por negocio. Y si fuera por cuenta propia, pero a medias en la ganancia con el parón y a veces ni siquiera a medias. El maíz empobrece la tierra y no enriquece a ninguno. Ni al patrón ni al mediero. Sembrado para comer es sagrado sustento del hombre que fue hecho de maíz. Sembrado por negocio es hambre del hombre que fue hecho de maíz”*⁶⁴.

El maíz queda directamente relacionado con la tierra, y la tierra resulta humana también ella. Ambos se nutren de los huesos sepultos de los antepasados. Como tal, el

⁶³ Dorfman, Ariel. “El mito como tiempo y palabra”, en MARTIN, Gerard (ed.) *Miguel Ángel Asturias hombres de maíz*. Colección Archivos, Madrid, 1992. Pág. 668.

⁶⁴ Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Op. Cit. Pág. 15-16.

fruto será sagrado, objeto fuera de comercio, que ritualmente, al comerse, implica la reapropiación de los muertos, comulgar con los antepasados y la comunión con todos aquellos cuyos antepasados descansan en esas tierras y cuyos restos nutren el maíz.

A partir de la matanza que se desencadena por la discrepancia en la manera de entender la relación con la naturaleza, y con el maíz en cuanto que fruto sagrado, Ilóm resulta muerto en represalia por los militares, guiados por el coronel Godoy, quién, a través de unos emisarios secretos envenena a Ilón y su gente, para terminar de acabarlos a través de las balas. De la muerte de Ilóm, cuyos verídicos acontecimientos nos son narrados, se desprenderán una serie de mitos a lo largo de la obra, que se alejan, como hemos visto, del carácter occidental de lo verídico, y que se desarrollan con una estructura abierta, en la que cada capítulo podría corresponder a un cuento independiente, a no ser por algunos datos, o elementos que, en referencias indirectas, nos hacen establecer el vínculo entre uno y otro episodio. Parientes remotos de los involucrados en los acontecimientos iniciales de la lucha de Ilóm, militares e indígenas, incorporarán en su imaginario estas historias ya mitificadas, a través del intercambio de narraciones sobre los hechos que harán los distintos personajes, reflejando el mecanismo oral de las antiguas tradiciones en el traspaso de los relatos míticos de una generación a otra, del tipo “*Gaspar Ilóm se bebió el río para limpiarse el veneno, y luego se lanzó al río*”. Una de las fuentes de Asturias fue el estudio de la cultura Maya a partir del *Popol Vuh*, libro conocido como ‘la Biblia Maya’, que está a la base, también, de su anterior libro, *Leyendas de Guatemala*.

El coronel Godoy, a cargo de la expedición que acabó con los hombres de Ilóm, según la creencia de los indígenas, pereció en las extrañas condiciones que describe el siguiente relato, hecho por uno de los hombres de la expedición, que logra casualmente ver los acontecimientos sin estar presente

“Ese hombre (Godoy) era bueno para la guerra, porque era malo para todo. En <El Tembladero> quedó, fue una trampa de brujos, lo quemaron. Nosotros salvamos el pellejo

porque habíamos ido al Corral de los Tránsitos, con un indio carguero que encontramos en un cajón de muerto...

-No sólo lo vi, se lo comuniqué a Musús y a los muchachos. Vi patente, en el embudo de <El Tembladero>, como te estoy viendo aquí a vos, que el coronel Godoy y sus hombres estaban rodeados por tres círculos mortales. Contando de donde él hablaba con sus soldados, sin darse cuenta del peligro que los amenazaba, hacia afuera, el primer círculo era de puros ojos de búhos, sin búhos, sólo los ojos, los búhos no estaban, y si estaban parecían tamales deshojados; el segundo lo formaban caras de brujos sin cuerpo, miles y miles de caras que se sostenían pegadas al aire como la cara de la luna en el cielo; y el tercero compuesto por rondas de izotales de puntas ensangrentadas.

-Visión como de engasado...

Seguramente, sólo que resultó cierta. En el parte que dio el gobierno apenas decía que el coronel Godoy y su tropa, de regreso de un reconocimiento, perecieron por culpa de un monte que agarró fuego; pero la verdad...

-La verdad la viste vos, lo viste quemarse o morir guerreando, vaya que entre el cielo y la tierra no hay nada oculto...

-Ni murió quemado ni murió guerreando. Los brujos de las luciérnagas, después de aplicarle el fuego frío de la desesperación, lo redujeron al tamaño de un muñeco y lo multiplicaron en forma de juguete de casa pobre, de maleno de palo tallado a filo de machete. Le tenían reservado, por lo que vos ves...

-Por lo que vos viste...

Por lo que yo vi; pero, ahora, al contártelo lo estás viendo vos; le tenían reservado un peor castigo que la muerte. Los indios eran más adelantados que nosotros, juzgo yo, porque como castigo habían dejado atrás la misma muerte”⁶⁵.

En el fragmento vemos el relato mítico de la muerte del coronel. Cuando el personaje dice haberla visto, “*como la ves tu ahora que le la estoy contando*”, revela el mecanismo oral al que aludíamos antes. Así, el narrador bien puede estar contando a su vez una historia oída, ya que al oír, se ve. Lo que se ven los serranos es la intervención de los brujos. Lo que ve el Estado en la versión oficial de su muerte es un cerro en llamas.

⁶⁵ Ibidem. Pág. 271.

Podemos decir que el origen del mito que hace circular Asturias en su novela, es la batalla entre Ilóm y los maiceros, luego representados por el coronel Godoy, que en su cargo oficial representa al Estado. Cada héroe representa un mundo. El indígena y el occidental. Cada uno representa un modo de concebir la relación con la tierra: Ilóm en términos sagrados y Godoy en términos económicos. También la muerte de estos dos personajes quedará zanjada por esta diferencia. Ilóm morirá envenenado, mas, según el mito que recorre las páginas de la novela, morirá lanzándose al río voluntariamente al ver la suerte que ha corrido su gente. Godoy a través de una inquietante emboscada que le tienden los brujos será acorralado y muerto como le habían prometido. Son dos tipos de muertes antagónicas, sin embargo, ambas quedan mitificadas y sirven como base a una serie de otros mitos.

Otro elemento sagrado presente en el relato mítico, es que Ilóm y su gente no podían ser capturados sin la traición, ya que contaban con la protección de su nahual, animal protector, que les escondía bajo la forma de conejos, derivada de la arcaica concepción religiosa que vincula a los hombres con los animales y las plantas, el nahual y el maíz.

Esta creencia religiosa será analizada por el cura del pueblo, cuya función espiritual la tiende a combinar con observaciones y análisis de corte científico-antropológico. En relación a esta creencia, apunta en su breviario

“Apartó la almáciga de notas para tomar su breviario.

El nahualismo. Todo el mundo habla del nahualismo y nadie sabe lo que es. Tiene su nahual, dicen de cualquier persona, significando que tiene un animal que le protege. Esto se entiende porque así como los cristianos tenemos el santo ángel de la guarda, el indio cree tener su nahual. Lo que no se explica, sin la ayuda del demonio, es que el indio pueda convertirse en el animal que le protege, que le sirve de nahual. Sin ir muy lejos, este Nichón

*dicen que se vuelve coyote, al salir del pueblo, por allí por los montes, llevando la correspondencia...*⁶⁶.

En la conversión al animal, el cura no ve una contradicción en sí misma, sino que la avala trámite la intervención del diablo. Asturias con eso hace una referencia al carácter irracional inherente al cristianismo, que simplifica las cosmovisiones y los ritos que le son ajenos a la intervención del mal, representado por la figura del demonio. Más adelante Asturias narrará la metamorfosis de este personaje en coyote. Tanto en esta conversión en el animal y de su largo proceso, como en la secuencia que narrará la muerte del coronel Godoy, se nos presenta una visión paralela de la realidad, una visión simultánea, que explicará la muerte de Godoy que hemos citado y la misteriosa desaparición de la mujer del correo. El correo se liberará de la desesperación de creerse abandonado. La muerte de Godoy calmará la sed de venganza de los indios.

El momento de la transformación, bajo la guía de un brujo, involucra la metamorfosis en una gran cantidad de animales, y una inmersión en cuevas secretas, con su ritual de ayunos, penitencias y visiones que se prolongan por varios días. Mientras se desarrolla esta transformación de Nicho, el correo, en su nahual, el brujo, introduciendo el rito pagano de purificación a través del animal, le devela el carácter sagrado que posee el maíz y que, como hemos dicho, lo aúna a los hombres

“-El méiz, decís vos; pero el méiz cuesta el sacrificio de la tierra que también es humana; ya te pusiera yo a cargar un milpal e la espalda, como la pobre tierra...

- Y el castigo será cada vez peor. Mucha luz en las tribus, mucho hijo, pero la muerte, porque los que se han entregado a sembrar méiz para hacer negocio, dejan la tierra vacía de huesos, porque son los huesos de los antepasados los que dan el alimento méiz, y entonces, la tierra reclama huesos, y los más blanditos, los de los niños, se amontonan sobre ella y bajo sus costras negras, para alimentarla.

⁶⁶ Ibídem. Pág. 200.

-¡Tierra ingrata, ya ve, pué!

-¡Ingrata, ingrata... pero, toma en cuenta, correo, que la tierra es ingrata cuando la habitan hombres ingratos!

-Pero, pongamos las cosas...El maíz pa qué quiere usté que se siembre...

-Para comer...

-Para comer – repitió el señor Nicho, maquinalmente, más pensando en la Chagüita que le venía con el olor del anís del monte.

-Y no es que yo quiera; es que ansina debe ser y es ansina que es, porque a quién se le iba a ocurrir tener hijos para vender la carne, para expender la carne de sus hijos, en su carnicería...

-Difiere...

-En apariencia difiere; pero en lo que es, es igual: nosotros somos hechos de méiz, y si de lo que estamos hechos, de lo que es nuestra carne, hacemos negocio; es lo aparente lo que cambia, pero si hablamos de las sustancias, tan carne es un hijo como la milpa. La ley de antes autorizaba al padre a comerse al hijo, en caso de estar sitiados, pero nunca llegó a autorizarlo a matarlo para vender la carne. Dentro de las cosas oscuras entra el que podamos alimentarnos de méiz, que es carne de nuestra carne, de las mazorcas, que son como nuestros hijos; pero todo acabará pobre y quemado por el sol, por el aire, por las rozas, si se sigue sembrando méiz para negociar con él, como si no fuera sagrado, altamente sagrado⁶⁷.

El maíz resulta sagrado porque es una parte de los hombres, que son hechos de maíz. Se compara también a un hijo, y este hijo incluso puede comerse en caso de necesidad, pero nunca vendido como carne. El brujo vaticina la destrucción y la pobreza de “todo” por el negocio del maíz.

De estas leyendas tendremos una interesante discusión al interno del libro, que pondrá en evidencia la euro-céntrica concepción de la experiencia mítica por parte del pensamiento racional occidental. A través de un personaje de origen bávaro llamado Deféric, habitante en esas ciudades emplazadas en las zonas montañosas, irritado por

⁶⁷

Ibídem. Pág. 228-229.

la pérdida de sus composiciones musicales confiadas al *correo-coyote*, Asturias parece lanzar una crítica al modo europeo, occidental, de asimilar las leyendas que no pertenecen directamente a su ámbito cultural. El personaje espeta firmemente a su mujer que trata de calmarlo ante la pérdida de su encomienda. Se piensa que el correo, desaparecido oficialmente al llevar la correspondencia a la ciudad, ha caído al barranco, atraído por una voz femenina, que precipita desde la piedra sagrada, la cumbre *María Tecún*, a los hombres que han sido abandonados por su mujer

“Doña Elda, su esposa, trataba de calmarlo, haciéndole ver que no se llevara de leyendas, que las leyendas se cuentan, pero que no suceden más que en la imaginación de los poetas, creídas por los niños y vueltas a creer por las abuelas.

El bávaro respondía que esa manera de pensar era absolutamente materialista y el materialismo es absurdo, porque lo material no es nada más que la materia en una forma pasajera. ¿Qué sería de Alemania sin sus leyendas? ¿Dónde bebió la lengua alemana lo mejor de su espíritu? ¿No manaron las sustancias primarias de los oscuros seres? ¿No ha revelado la nulidad de cuanto tiene límites, la contemplación del infinito? Sin los cuentos fantásticos de Hoffmann...

Doña Elda aceptaba que las leyendas de Alemania eran verdaderas; pero no las de aquel pobre lugar de indios <chuj> y ladinos calzados y piojosos. Con el dedo, como con el cañón de una pistola, apuntaba don Deféric hacia el pecho de su mujer, acusándola de tener mentalidad europea. Los europeos son unos <estúpidos>, piensan que sólo Europa ha existido, y que lo que no es Europa, puede ser interesante como planta exótica, pero no existe”⁶⁸.

El fragmento podemos entenderlo de manera crítica hacia el mecanismo de incorporación cultural europea, de su incapacidad de asimilar las cosas que no entran en su propio ámbito, y también la voluntad común de muchos escritores del siglo XX de volcar la atención de los lectores hacia valores culturales eminentemente americanos, y de compararlos, como en este caso, a las fuentes europeas (Hoffmann)

⁶⁸ Ibídem. Pág. 234.

de mayor prestigio. Una voluntad, en última instancia, de descolonización, cultural y económica.

Desde otra perspectiva, nuevamente encontramos una divergencia de base económica ante un elemento de la naturaleza. Es el caso del oro, que motiva al cura Casualidón a llegar a una destinación muy lejana, atraído por los beneficios que puede conseguir de los indios extractores. Sin embargo nuevamente la percepción de la naturaleza será inversa. A los indios no les interesa ni el oro ni el maíz como elemento de comercio. Los indios intuyendo la intención del cura y asimilando su religiosidad a la codicia occidental, se muestran distantes

“El cura español Don Casualidón llega a su nueva destinación en un lugar perdido entre los montes. La recepción que los comuneros es así

Por fin, de tanto clamar en el desierto, asomó un indio, le dio las buenas tardes, ya entrada la noche, y le preguntó qué se le ofrecía.

-Alguien que venga a servir de algo... contestó el español.

-Nuay -dijo el indio

-Voy a querer comer algo, hay que hacer fuego.

-Nuay -respondió el indio.

-Y en la iglesia, el sacristán...

-Nuay...

Don Cuasalidón, el español, fue acomodando sus cosas, ayudado por el indio. Aquello no podía ser. Se le subió el más duro conquistador a la cabeza y trepó al campanario por una escalera crujiente. Un repique violento, igual que alarma de incendio, anunció su llegada. Al bajar del campanario entre telarañas y murciélagos, encontró al indio que había mandado a dar noticia de su arribo a los vecinos.

-¿Ya fuiste a avisar? -le preguntó

-Ya...

-¿Les avisaste, les dijiste a todos? -le preguntó.

-Sí...

-¿Y qué dijeron?

-Que estaba sabido que había llegado...

-¿Y no van a venir a saludarme, a darme la bienvenida, a ver qué se me ofrece?

-No.

Una lenta oscuridad bajaba con andar de tortuga de los amurallados paredones de un templo que fue orgullo de arquitectura en el siglo XVI. Los cincuenta mil habitantes, repartidos en hondonadas y riscos, extraños al mundo que parpadeaba afuera, bajo las estrellas, dormían su cansancio de raza vencida.

...

Las privaciones le hicieron humilde. Se adaptó a una vida primitiva, lejos de la civilización que veía, desde su templanza y simplicidad, como un hacinamiento de cosas inútiles. Los nativos eran indios pobres, llenos de necesidades por sus familias numerosas. La riqueza que pasaba por sus manos en los lavaderos de oro y en los trabajos de campo, no era de ellos. Salarios de miseria para vivir enfermos, raquíticos, alcoholizados. Al principio hubiera querido don Casualidón, el español, inyectarles energías, la salud que a él le iba faltando, diría don Quijote, sacudirlos como muñecos para que salieran de su renunciación contemplativa, de su silencio meditabundo, del desapego a lo terrenal en que vivían. Pero ahora, corridos los años, no sólo los comprendía, sino también él participaba de aquella actitud de semisueño y semirrealidad en que el existir era un seguido ritmo de necesidades fisiológicas, sin complicaciones.

...

Una oscura visión... le hizo partícipe de la felicidad de aquella gente buena, pegada a la tierra, a la cabra, al maíz, al silencio, al agua, a la piedra, y despreciadores de las pepitas de oro, porque conocían su verdadero valor.

Era contradictorio conocer el valor de una pepita de oro y despreciarla. Los indios desnudos en los ríos que en las desembocaduras formaban telarañas de agua, melenas capilares de líquidos sistemas, semejabán fuerzas ciegas echando a la hoguera de los intereses del mundo, el fuego de los cientos de brasas encendidas, cuyo valor verdadero era la ruina total del hombre. Aquellos indios se vengaban de sus verdugos poniéndoles en las manos el metal de la perdición. Oro y más oro para crear cosas inútiles, fabricas de esclavos hediondos en las ciudades, tormentos, preocupaciones, violencias, sin acordarse de vivir”⁶⁹.

⁶⁹

Ibídem. Pág. 302-304.

Sobre estas nociones, la relación entre los indios y los conquistadores no puede más que ser de constante oposición. Lo que es eminentemente sagrado para unos, el maíz, carece de valor en sí para los otros, y al contrario, lo máspreciado, el oro, carece de valor para los indios. Por el maíz se han mostrado dispuestos a morir, por el oro se entregan sin reservas a su condición de “raza vencida”. Podemos ver cómo en esta ecuación, el oro, y por ende, el dinero, adquiere para el conquistador, el hombre occidental venido de las ciudades, para el *misti*, un valor sagrado.

De la lectura de Asturias se puede concluir que en medio de esta naturaleza desbordada se llega inevitablemente a la concepción del mito como una forma de articular el ciclo de la vida y la muerte. Si la naturaleza y los acontecimientos históricos se ponen en relación se podrá activar el pensamiento mítico. En este proceso Asturias involucrará también el fuerte pensamiento mítico desarrollado por los pueblos originarios y que mantienen todavía ciertos elementos enterrados bajo la superficie de la memoria colectiva latinoamericana. Asturias unirá estos dos ámbitos: el histórico-natural (conquistadores y paisaje), en un “mito actual” y el “mítico arcaico”. En las *Leyendas de Guatemala*, publicado en 1930, mezcla directamente los acontecimientos históricos con la mitología Maya, de modo que resulten estas “leyendas” que, en su estructura, muchas veces rebasan con su exuberante lenguaje los límites de la razón lógica. Estas “leyendas” serían la re-fundación de los antiguos mitos, sobre la base de la experiencia del castellano, es decir, sobre la mezcla del elemento Maya con el castellano. En la interpretación de Jorge Campos, Asturias

“No trató de escribir leyendas <a la manera de> los viejos hechiceros, o sacerdotes, o sabios, o como queramos llamar a los ignorados y lejanos creadores de mitos que llenaron el espíritu de los constructores de los templos que aún asombran en las selvas de Centroamérica o cultivadores del maíz con que se mantenían. Lo que hizo fue crear sus propias leyendas. Nacen de él mismo, y lo que ha salvaguardado su recuerdo, o lo que ha provocado el esfuerzo creativo al tratar de interpretar y hallar claridad en las cosmogonías o los mitos, es la persistencia de lo maya”⁷⁰.

⁷⁰

Campos, Jorge. Prólogo a *Leyendas de Guatemala*. Salvat. Madrid. Pág. 14.

Las leyendas tienen la facultad de poder existir en el imaginario de las comunidades, determinando así un material narrativo que la obra de Asturias complementa directamente con la mitología antigua, con las diversas historias locales y con el elemento desbordante del paisaje. La exuberancia del paisaje, la flora, la fauna, los mitos arcaicos, las historias modernas y antiguas, se convierten en material privilegiado para propiciar el nacimiento del mito: el texto de América.

Para ejemplificar una operación llevada a cabo a lo largo de todo el libro, citaremos el siguiente párrafo, que pondrá en relación elementos ya analizados en Asturias, lo vegetal y lo mineral

“Se acercaban los tiempos de la lucha del Cactus con el Oro. El Oro atacó una noche a la planta costrosa de las grandes espinas. El Cactus se enroscó en forma de serpiente de muchas cabezas, sin poder escapar a la lluvia rubia que lo bañaba de finísimos hilos”⁷¹.

De esta mezcla de dos culturas, la planta y el oro, nacerá una tercera:

“Una colisión entre dos culturas, la indígena americana y la europea, que dejó una profunda impronta de la que nace una tercera cultura: la mestiza, que lleva en su fuero muchos de los valores intrínsecos de ambas, pero que mantiene íntegra la tradición de sus mitos, casi siempre manifestados en forma de metáfora”⁷². (Lanöel, 1995: 31).

⁷¹ Asturias, Miguel Ángel. Leyendas de Guatemala. Op. Cit. Pág. 95.

⁷² Lanöel, Alejandro. Op. Cit. Pág. 31.

3. Mestizaje y Literatura

3.1. La condición mestiza americana

Como hemos indicado, la “condición mestiza” que se obtiene del encuentro de dos concepciones del mundo, no solo afectará a la noción de literatura indigenista sino a gran parte de la literatura, la cultura y la teoría latinoamericana, que adquirirá en el período que aquí analizamos una importancia transversal, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX en adelante.

En la producción literaria hispanoamericana, con algunas notables excepciones, se venía dando una suerte de inercia en la aceptación de los modelos culturales europeos como único paradigma válido de representación, hasta la irrupción de estos textos. Desde esta perspectiva, *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias determinan un momento fundamental en el proceso de revaloración de las posibilidades artísticas del continente, al publicarse tempranamente, en 1930. El libro abre un gran espectro de posibilidades expresivas para la literatura latinoamericana, invitándola hacia las fuentes, hasta ese momento muy poco exploradas, de las culturas precolombinas y de sus reminiscencias vivas y visibles en muchas manifestaciones a lo largo de todo el continente. Estas nuevas perspectivas coinciden, además, con la búsquedas de nuevos horizontes del pensamiento llevado a cabo por los escritores europeos de vanguardia, fundamentalmente el surrealismo con su apertura hacia el inconsciente teorizado por Sigmund Freud, y de allí hacia el espacio onírico, que incluye y acepta lo irracional y busca la aparición de lo mágico.

Así, el paso, la apertura de las posibilidades expresivas hacia esa dimensión latente de aparente irracionalidad, que hasta ese momento había sido prácticamente ignorada, es recibido con gran entusiasmo, no solo en América. Este espacio se abrirá luego a la exploración de otras temáticas, entre ellos los diversos problemas sociales, como hemos mencionado antes, que confluyen con un proceso que se ha venido

desarrollando, sobre todo en la primera mitad del siglo, desde una perspectiva eminentemente urbana a través del realismo social. La diferencia entre la novela del indigenismo y la novela del realismo social no será exclusivamente la preocupación por lo urbano en contraposición a lo rural, en una reiterada oposición planteada por el criollismo, sino que primarán los elementos míticos y mágicos, además del aspecto lingüístico de un castellano con permeado por otras lenguas nativas como elemento inclusivo de una realidad compuesta por diferentes estratos culturales y cosmovisiones igualmente válidas.

El debate literario se abre a una elección, aparente, entre lo americano y lo extranjero, europeo fundamentalmente, binomio que se bifurca hacia aspectos de no menor importancia en la primera mitad del siglo XX: patrón – esclavo, ricos – pobres, indios – hombre blanco, y que en definitiva, pese a los grandes esfuerzos, entre otros, de Neruda, de Carpentier, de Úslar Pietri, del propio Asturias, de Lezama Lima, por nombrar algunos, el problema no terminará de resolverse del todo. En la práctica se mezclaran constantemente ambos elementos, al parecer inseparables: estos elementos constituyen, por usar una metáfora, un solo cuerpo, el cuerpo mestizo. Alejo Carpentier se refiere a este mestizaje en el artículo donde interpreta la historia Americana bajo la clave de lo “real - maravilloso” y que atañe directamente a algunos de los elementos que hasta aquí hemos mencionado:

“Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías... ¿Pero qué es la historia de América sino toda una crónica de lo real-maravilloso?”⁷³.

⁷³ Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Editorial siglo XXI. México D.F. Pág. 17-18.

El mismo Carpentier en su novela *Los pasos perdidos* contribuye a fomentar el mito de una sociedad diversa y válida, paralela a la que se da en las grandes ciudades, como París. Julio Cortázar, en su famosa novela *Rayuela* opta por representar dos espacios yuxtapuestos “*Del lado de allá*”, también con París como máxima expresión urbana del lado europeo, y “*Del lado de acá*”, con Buenos Aires, por mencionar solo dos ejemplos.

Precisamente con Cortázar Arguedas mantendrá una de las muchas discusiones en torno al tema. Es preciso recordar que Arguedas dice haber aprendido antes el quechua que el español, por lo tanto él ha incorporado ambos elementos de modo espontáneo en su escritura. *Los ríos profundos* serán una obra que contiene muchos elementos autobiográficos, y podemos identificar al personaje principal con las experiencias del propio Arguedas. Es un personaje que vive en el mundo occidental, de los blancos, estudiante en un prestigioso colegio, pero que comprende y defiende a los indios, a quienes acompaña, incluso, en su revuelta. El libro *El zorro de arriba y el zorro de abajo* será en sí mismo un libro mestizo, ya en el sentido postmoderno, en que podemos acercar el concepto de mestizo al de híbrido, discontinuo, fragmentario, etc. El libro es en parte una novela inconclusa y en parte un diario, que narra los dramáticos últimos días de Arguedas, antes de que se decidiera definitivamente al suicidio. En estos diarios la polémica con Cortázar la zanjará de este modo, describiendo el debate que queremos apuntar aquí, y que ejemplifica las dos posturas desde la perspectiva de Arguedas. Dice el “*Primer diario*” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

“Este Cortázar que aguijonea con su “genialidad”, con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, metido en el oqlllo (pecho) mismo de los indios durante algunos años de mi infancia para luego volver a la esfera “supraindia” de donde había “descendido” entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más esencialmente

interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración!”⁷⁴.

Como vemos Arguedas centra la discusión en torno a América asumiendo una reflexión desde dentro, que en su opinión difiere de aquella de Cortázar. Lo que nos interesará por ahora es esta condición doble de Arguedas, criado entre los indios, entre el mundo quechua y el castellano, y el modo en que esta condición mixta se manifiesta en su obra determinando su producción, bajo la idea de que en Europa, aun entonces el principal referente literario

“En técnica nos superarán y dominarán, no sabemos hasta qué tiempos, pero en arte podemos ya obligarlos a que aprendan de nosotros y lo podemos hacer incluso sin movernos de aquí mismo”⁷⁵.

Arguedas se siente seguro de la calidad del material de que dispone, y de las posibilidades y elementos narrativos con los que puede desenvolverse artísticamente. Esto deriva fundamentalmente de la observación atenta de los elementos indígenas, los castellanos transmitidos desde la conquista y los elementos extranjeros, vistos desde varios aspectos.

Desde el aspecto lingüístico el problema del mestizaje resulta manifiesto. Tanto Asturias como Arguedas utilizan un determinado tipo de expresión en boca de los indígenas, que reproduce el castellano aunque con algunas desviaciones fónicas. Esto le otorga a los personajes un cariz mestizo que lleva, en ocasiones, a la ambigüedad. Es que los aparatos lógicos y racionales que constituyen la lengua castellana no calzan completamente con las formas de hablar y de pensar autóctonas. El efecto de estas magistrales transcripciones produce dos efectos principales. Por un

⁷⁴ Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Op. Cit. Pág. 18.

⁷⁵ *Ibíd.* Pág. 283.

lado pueden producir cierta hilaridad. Son adaptaciones y soluciones lingüísticas que muchas veces pierden su sentido castellano, y que se nutren evidentemente de las formas quechuas y Maya. Esta hilaridad evidentemente se manifiesta cuando no se trata de algún acontecimiento trágico. En esos casos, esta desviación fónica acentúa la connotación dramática. En ambos casos la ambigüedad deriva del hecho de que se puede dudar de una correcta interpretación del lenguaje. De esta duda respecto al uso del lenguaje nos acercamos a uno de los rasgos determinantes del mestizaje cultural. Si la expresión castellana es ya de uso cotidiano en los habitantes de las sierras o costas de los países-estado con fuerte presencia indígena, se llega a una especie de exilio al interior de la propia comunidad. La lengua en que hablan no les pertenece, no se domina aun a la perfección, y de hecho será un rasgo capaz de establecer jerarquías al interior de las comunidades. La propia lengua, apartada de los estatutos oficiales dejará de tener representación cívica, dejará de tener validez, comenzará inevitablemente a desaparecer, a dejar a sus hablantes fuera de lugar, fuera de su ámbito propio de comunicación y representación.

Debemos considerar de qué manera influye el dominio del lenguaje para una población que, emigrando, ha dejado atrás toda su cultura y en general todo su sistema de referencias para adaptarse en un lugar que le es ajeno. Las dificultades y los beneficios que de este aprendizaje se desprenden, así como un cierto tipo de estatus que el dominio correcto de la lengua es capaz de conferir, los podemos conocer a través de el indio serrano don Esteban de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, quien dice a propósito de esto

“Sí, pues aunque sano toavía, entonces, cansaba boscando palabra castellano para contar bien, claro, a me compadre. Ahora, tanto, tanto pujando pa' apriender castellano, poco no más hey cosechado. Me'hermano menor, ahistá, lindo habla castellano, mochachito escapó Chimbote, ahora, no quiere hablar quichua. Buen cocinero es, restaurante “Puerto Nuevo”, grandazo. Lindo castellano habla; a so hermano, enjuermo, amblante de mercado, desprecia ya. ¡Caracho! Cocinero esclavo, mogriento en cocina. Lunes anda futre en barriada

*Aciro. ¿Quién srá me' hermano? Caray, tranquiliza to pensamiento, Esteban. Anda derecho...*⁷⁶.

El espacio que abre esta ambigüedad será salvado constantemente por la incorporación de los elementos remanentes de las culturas originarias. Se establece así un particular tipo de mestizaje cultural, que se ampliará desde lo lingüístico hacia otras prácticas culturales que mezclan los elementos de los antiguos modelos indígenas con prácticas occidentales. Ejemplo de esto es la ceremonia de *Yawar fiesta*, en que el elemento festivo de la matanza del toro, que puede tener un origen eminentemente Español, pero que, en su práctica, se mezcla con las creencias y representaciones de origen Inca. Tal es el caso de la caza del toro *mítico*, el desafío entre las comunidades, para luego realizar el toreo a través del uso de la dinamita. Si el toreo es una práctica eminentemente española y civilizada, *elegante*, como pretenden las autoridades, veremos cómo la actuación del torero rubio venido especialmente desde la capital, resulta completamente inútil en su interpretación y práctica por parte de los indios, e incluso los hacendados, habitantes de las remotas ciudades emplazadas en la sierra.

Como hemos dicho, según José María Arguedas antes de aprender el castellano aprendió el quechua, a través de unos indios que lo cuidaron en su primera infancia. Influencia de esta característica biográfica será la constante inclusión de distintas palabras del idioma quechua, entre ellas, la inclusión de poemas, o fragmentos de poemas (por lo general cantados) en lengua original y traducidos al castellano. Otro tipo de aparición de estos elementos quechuas en la obra de Arguedas lo da la presencia de palabras, como el nombre de ciertos elementos urbanos, o de ciertos instrumentos musicales, hacia los que el autor se muestra particularmente sensible.

⁷⁶ Ibídem. Pág. 151-152.

Asturias, por su parte, ha sido co-traductor del *Popul Vuh*, elementos del cual están presentes constantemente en sus obras. Elementos de estructura mítica de origen indígena, sobre todo en cuanto a la asimilación de animales como dobles de los seres humanos, en la cosmovisión Maya, serán no solo mencionados por Asturias, sino reafirmados en su obra. La conversión del hombre en animal será, como hemos visto, un acontecimiento “real” dentro de su novela *Hombres de maíz*. En esta obra se cumplen las profecías de los brujos, la eliminación de los involucrados en la matanza indígena que acaba con la vida del líder Gaspar Ilóm, y se mezcla así el dato histórico con el mítico. Gracias a esto, Ilóm acaba siendo una figura mítica en sí misma.

Vemos también en estas novelas distintas prácticas de medicina curativa. En el caso de *Hombres de maíz* vemos el remedio del curandero brujo: asesinar a la familia Zacatón terminará con el enloquecimiento del mayor de los Tecún. Vemos también el remedio para la visión, una operación curada con plantas. Estos son casos de curas indias en contextos indios. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la cura que tiene el personaje para quitarse la tos de polvo negro adquirida por el trabajo en la mina, consiste en escupir en una servilleta, y juntar esos detritos, que, al cabo de un proceso de purificación, sanarán al enfermo. Es una manera también de coexistencia de los dos mundos: la enfermedad urbana y la medicina eminentemente mágica del pensamiento indígena.

Más allá de estos elementos, debemos destacar las características propias del personaje principal, en primera persona, de *Los ríos profundos* que, como hemos dicho, guarda estrechas relaciones biográficas con el propio Arguedas. Este es un personaje que vive en el “mundo de los blancos”, que frecuenta las instituciones y que se nutre de su cultura. Hijo de un comerciante que viaja por los pueblos, conoce en detalle la zona, sus poblados, sus gentes, sus caminos, sus costumbres, e incluso es capaz de diferenciar sus cantos. El personaje, acaso doble del propio Arguedas, vive en la constante incertidumbre de su pertenencia a uno de los dos bandos, ya sea al blanco institucional, o al indio marginal, dudas y conflictos existenciales que le acarrearán más de un problema con las autoridades, que, en general, no permiten esta

ambigüedad. Estar con el bando contrario significa apoyar su causa y asumir una complicidad.

3.2. Algunos ejemplos de mestizaje cultural

Hemos visto cómo la constante interacción entre el ámbito urbano y el rural en las obras aquí tratadas definirán una serie de problemáticas derivadas muchas veces de sus contradicciones y oposiciones si los consideramos como dos espacios de cosmovisión diversa.

Si distinguimos el espacio de la ciudad urbana de aquellos espacios que quedan fuera de su límite, y si estos espacios adyacentes los definimos como zonas rurales, nos resulta, como hemos visto, que los habitantes de las ciudades serán partícipes de un Estado y que la zona rural representará al espacio indígena no completamente representado por ese Estado. Por un lado, el espacio urbano ha tenido una tendencia expansiva que va incluyendo, o absorbiendo espacios que antes quedaban fuera de su radio de influencia. Por otro lado, las comunidades indígenas nunca fueron reconocidas como entidad propia e independiente, sino que dependían de la administración y de las decisiones tomadas en la ciudad. Evidentemente, el modelo urbano racional no puede, pese a sus intentos, abarcar completamente el ámbito de lo humano. Si lo hiciera, como pretende, se vería definitivamente perdido. Se establece entonces entre estos dos espacios una distancia que será la fuente de múltiples contradicciones y que deriva en el indigenismo, como sabemos, como respuesta principalmente de dos maneras diversas de entender y de valorar el mundo, y que cohabitan a lo largo de todo el continente.

Esta diversa comprensión del mundo y del habitar se verá reflejado también en el modo de apropiarse y de establecerse en la ciudad una vez que los pobladores hayan abandonado sus comunidades indígenas, y viceversa, en el caso de quienes vayan a vivir desde la ciudad en medio zonas con alta población indígena.

Parte de ese sistema de organización rural del habitar, será trasladado a la ciudad

“Después de seiscientos años, acaso de mil años, otra vez la gente de los Andes bajaba en multitud a la costa. Mientras los gobiernos abrían avenidas de cuatro pistas de asfalto, y hacían levantar edificios “americanos”, mientras los periódicos y las revistas publicaban versos bonitos a la europea, y los señores asistían con tongo y levita a las invitaciones del Gobierno, de las embajadas y de los clubes; los serranos, indios, medio mistis y “chalos”, bajaban de la altura, con sus charangos, sus bandurrias, sus kirkinchos y su castellano indio; compraban, se apoderaban de algunas tierras próximas a la ciudad. En canchones, en ramadas y en casas de adobe, sin fachada y sin agua, se quedaban a vivir. Como en los pueblos de la sierra, traían el agua desde lejos, de dos o tres pilas que mandaban instalar en cada barrio. Y en sus casas, en sus ramadas defendidas por cercos de adobe, alumbradas por lamparitas de kerosene, como en Puquio, en Aucará, en Chalhuanca, o en Masma y Huancavelica, los serranos hacían sus fiestas, con huayno y bandurria, con arpa y quenás. En las fiestas grandes, 28 de Julio, Carnavales y Año Nuevo, alquilaban los jardines particulares que hay en los barrios nuevos, alquilaban orquestas de jazz; y de cien, de doscientos, llenaban los rings de baile de esos jardines; bailaban como chambones el jazz, el tango, la rumba. A final, hacían callar la orquesta, y con arpa, guitarra, bandurria y canto, prendía la fiesta de ellos; y hasta las avenidas, donde cruzaban los autos de lujo, llegaba el huayno, la voz del charango y de las quenás. El canto de la sierra, en quechua o en castellano, el alma de las quebradas, de la puna y de los ríos, de los montes de retama, de kiswar y de k'eñwa”⁷⁷.

Vemos en este fragmento de qué manera opera el mecanismo de la asimilación de tradiciones y comportamientos en ambas direcciones. Nuevamente, el modelo de las muñecas rusas. En la ciudad moderna, grande, de la costa, se imitan modelos de ciudades aún más grandes, americanas, y tendencias europeas. Por otro lado, los indios bajan de los cerros llevando a la ciudad sus antiguas arcaicas tradiciones y

⁷⁷ Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Op. Cit. Pág. 79.

costumbres, y las mezclan con aquellas de la capital, con tradiciones como el jazz o la celebración de un día patrio. Se mezclan en sus fiestas el idioma castellano y el quechua. Se mezclan, en suma, se amalgaman en la ciudad dos, o tres formas de vida diferentes, de culturas y tradiciones, conformando entre todas la ciudad mestiza, donde los elementos siempre remitirán a otra parte, o hacia el modelo europeo o hacia el modelo indio. Esa ambivalencia sería la que desarrollaría el carácter identitario del mestizo.

Otro problema de fundamental importancia es la inadecuación que se presenta cuando un modo cultural habituado a un medio específico se ve envuelto en un medio que le es ajeno. En muchos aspectos coincidente con los problemas típicos de cualquier clase de inmigración, se trataría aquí de situaciones específicas en que ciertos hábitos, creencias o gustos los personajes se resisten a abandonar, como si idealmente las condiciones no cambiaran, o como si el mundo pudiera adecuarse a las necesidades personales, de lo que nace un especial sentimiento de frustración, o de rabia o de resignación. Una inadecuación que no ve, en definitiva, un valor real en el sistema de representación que le es ajeno y que, según el caso, se puede llegar a despreciar.

Hemos visto en el capítulo dedicado a la inmigración cómo la ciudad industrial de Chimbote fundamenta su relación con el indio exclusivamente sobre la base del dinero, administrado por el capital que activa el trabajo en la gran ciudad portuaria. Su sistema de reapropiación de los recursos que la industria entrega al indio a cambio de su trabajo incluye los espacios del ocio. El indio que ha abandonado las tierras en las que ha crecido se verá de golpe en una ciudad sin referencias, sin memoria, donde nada de lo que le circunda le pertenece. El dinero, de escasa circulación en las sierras andinas, le será tan ajeno como la ciudad misma, y las organizaciones saben aprovechar bien la incertidumbre del indio frente al significado de las ganancias que ha bajado a buscar a la costa. Salvo una cantidad de dinero comparativamente muy superior a la que percibía en la montaña, cuando en vez de trabajar para un industrial trabajaba para algún terrateniente, la situación del indio no mejora cualitativamente trasladándose a la ciudad

*“Aquí en Chimbote, la mayor parte gente barriadas nos hemos, más o menos, igualado últimos años estos; nos hemos igualado en la miseria miserableza que será más pesadazo en sus apariencias, padre, que en las alturas sierra, porque aquí está reunido la gente abandonada del Dios y mismo de la tierra, porque ya nadie es de ninguna parte-pueblo en barriadas de Chimbote”*⁷⁸.

Así también, uno de los personajes de *Hombres de maíz*, un arriero serrano de origen indígena, Hilario Sacayón, al llegar a la ciudad y entrar en contacto con sus gentes y costumbres, que conoce pero no comparte, dentro de un café oye distintas conversaciones que irán configurando una imagen de la ciudad que no se despliega a través de su arquitectura ni de sus construcciones, sino de las múltiples historias simultáneas que tienen lugar en la ciudad. He aquí un ejemplo, que Asturias transcribe como si se tratará de lo que oye Hilario, de ciertos diálogos y situaciones que en sí mismos no significan nada dentro del contexto de la novela, salvo la presentación de este tipo de cotidianas y banales situaciones ciudadanas que rapsódicamente se suceden ante los ojos del arriero indígena que de paso por la ciudad. Acostumbrado a las montañas, oye como encantado

“El arriero le miraba. Casi de su estatura, aunque el pantalón de gabacha lo hacía verse más alto, bien que el sombrero que le tapaba hasta los hombros, lo apachara un poco. La que despachaba y el fontanero hablaban de un diente de oro. Por último, el fontanero que se bajó la toalla al cuello para tomar el café, tras un chupete al cigarro, soltar el humo por la nariz, pura escopeta cuache después de un disparo, entreabrió la boca color de carne cruda, y le mostró un colmillo dorado. Me quedó bueno, dijo él, entre afirmando y preguntando. Le luce, le contestó la mujer, lo felicito, y ahora para dónde tira. Para el hipógramo, contestó el fontanero, voy a bombear una cañería que dicen que está tapiada, es el agua que está viniendo puro lodo. Bebiendo esa agua y pasando las calamidades que estamos pasando, con

⁷⁸ Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Op. Cit. Pág. 253.

todo tan caro que se ha puesto, no nos morimos ni aunque nos pique la casampulga más casampulga de las casampulgas, porque el remedio lo hemos comido por carretadas y adelantado. Al reír el fontanero enseñó su diente de oro.

...

El viejecito paladeó la bebida a tragos y entre sorbo y sorbo, inquiría a su alrededor con los ojos menudos al través de sus gafas, como si descubriera la ceiba, el templo las casas que desde siglos estaban allí paradas. Al dar el último sorbo, pagó, se detuvo como desorientado momentáneamente, se frotó las manos y echó a andar. La que vendía café le alcanzó con la voz: ¡No se olvide, Don, mañana no vengo, vea si se pasa a desayunar al mercado! Don Sóstenes volvió sobre sus pasos, preguntándole qué decía, y al enterarse, movió la cabeza con enfado, le advirtió que los catedráticos como él no podían desayunarse en el mercado sin mengua de su decoro personal. Y no sé, no sé, se fue diciendo, pero me parece que si no desayuno mañana, mejor, porque tengo que explicar al divino Platón...

¡Sólo amamos lo que no tenemos!...»⁷⁹.

Ante esta ciudad, sin embargo, la impresión del arriero indígena es clara. Pese a las duras condiciones de su vida en las montañas, se compadece de la vida que en la ciudad llevan las personas. Esta es su conclusión ante el espectáculo de la ciudad:

“Entraba en la ciudad muy contento, pero a medida que se internaba en las calles, abiertos los ojos, abierta la boca, el pellejo se le arrugaba, igual que agua golpeada, defendiéndose de cuanto a su parecer ponía en peligro su amor propio. Al mismo tiempo, debajo de esta inquietud pellejil de gallo comprado, y como compensación, se llenaba de suficiencia, que traducía en el uso de la palabra pobre. Un cuerpo de banda pasó por media calle. El arriero los vio avanzar, se hizo a un lado, cerquita de él pasaron, gordonos, uniformados, con sus instrumentos, sudaban, marchando. Se les quedó mirando y de muy hondo, con miserativamente, dijo: ¡Pobres!... Más adelante, trepando en un como púlpito, encontró, ya en su faena de juez de lidia, a un agente de la policía de tránsito, dirigiendo con las manos blancas el tráfico de vehículos, y después de observarlo bien, por todo comentario, paladeo la misma palabra: ¡Pobre!... Y ya no se diga de un piquete de soldados que pasó con

⁷⁹

Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Op. Cit. Pág. 250-251.

tambores y cornetas. Ésos eran reinfelices. Un hombrecito que gritaba como loco, vendiendo el periódico; un grupo de indios barrenderos; unos colegiales silenciosos, vestidos de un mismo color, le hacían apretar con las dos manos, como disimuladamente -en la ciudad lo ven todo- la manzana de su silla, para sentirse en viaje en medio de aquel jaracatal de gente sedentaria que no pasaría de zope a gavián. ¡Pobres! ¡Pobres! ¡Pobres!

...

Gente sobre gente vivían. Pobres”⁸⁰.

Podemos considerar que para el hombre indígena la ciudad representa el espacio de lo múltiple, que puede ofrecer, como veremos, distintos aspectos. Si en los espacios rurales lo caótico se presenta bajo el aspecto de la naturaleza, en la ciudad, como vemos en el ejemplo apenas citado, lo caótico serán las mismas personas y los diversos oficios que en ella se dan, hombres distintos, de ocupaciones distintas que, en este caso entran y salen del café. Una vez fuera de la vista, desaparecen, son prácticamente tragados por la ciudad. No tienen oportunidad de devenir personajes míticos. No tienen espesor, no conoce el indio de paso, ni sus historias, ni sus relaciones. Estamos en el territorio de la individualidad, de lo maquinal, donde a los ojos observador la misma impresión causa un cliente del café que otro, en una sustitución que podría no tener fin. Vidas que se aprehenden fragmentariamente, durante el breve espacio de tiempo en que se bebe café. Ante este escenario, la opinión del indio es la del rechazo, ante la incomprensión, da la espalda, se marcha.

Podemos pensar también que para el indígena la ciudad sea el espacio de la muerte y del dolor, o más precisamente, el lugar de la enfermedad. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* encontramos a un personaje de origen indígena, Don Esteban de la Cruz, deshecho físicamente por los trabajos que ha desarrollado en la mina y por la contaminación de la ciudad

“Don Esteban se arrodilló, extendió el periódico sobre la basura en pudrición y las moscas azules que danzaban sobre ella; se arrodilló calmadamente, empezó a toser y arrojó

⁸⁰

Ibídem. 253-254.

un esputo casi completamente negro. En la superficie de la flema el polvo de carbón intensificaba a la luz su aciago color, parecía como aprisionado, se movía, pretendía desprenderse de la flema en que estaba fundido. Don Esteban tosía casi a ritmo. No podía blasfemar. Cuando en la hoja de periódico fueron laziados muchos escupitajos, los ijares de don Esteban se habían hundido como los de los perros próximos a morir de hambre, pero se soplaban bruscamente, se hinchaban y volvían a pegarse hasta lo más dentro de las costillas y huesos de la cadera. El pecho del hombrecito roncaba como a cuerda de un wankarcaja reseco y destemplado, es decir, del gran tambor que tocan los indios de Ancash, su región nativa”⁸¹.

Y la mujer de don Esteban, el indio que ha venido a trabajar desde las sierras hasta la industrializada ciudad de Chimbote, en la costa, murmura lo siguiente ante el espectro debilitado de su marido

“Don Esteban sabía, entendía que cuando su mujer hablaba de ese modo, para sí misma, se dirigía a él como si fuera un cadáver. “Todos los que de mi pueblo fueron a la mina Cocalón han muerto; así vas a morir -decía la mujer-. Pateas menos que gallina. Estás muerto pero estás vivo, maldición del Señor”⁸².

Sin embargo, la cura para esta enfermedad generada por los trabajos realizados en la ciudad, mantendrá para los personajes el carácter primitivo y de carácter supersticioso característico del pensamiento indígena que han llevado consigo a la ciudad

*“Lo encontró echado en la cama, tapado de cintura para abajo con una frazada.
-¿Carbón toses? -le pregunto a don Esteban.*

⁸¹ Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Op. Cit. Pág. 146.

⁸² *Ibíd.* Pág. 148.

-Una vez na más: un de repente, en la puerta del Fundición. Me'hey asustado, hermano, porque negro era, negrito el saliva, como con corona de luto.

-¡Salvaste, Esteban, carajo! -dijo el primo-. Mismo en Liriobamba un “cocalonero” ha quedado tosiendo carbón. Día y noche tosiendo ha estado. Dispués, tranquilo si'ha ido a so pueblo, de Parobamba p'abajo. Lu'hey vesitado; lu'he conversado. Con buey está arando; está teniendo hijos. El brujo qui'habla con espíritu del montaña, aukillu, ha sentenciado: si el cuerpo retruca el cabón en esputo, el cuerpo libre queda. Yo seis onzas valía. Despacio, pagando su obligación hey hablado con brujo. Tú, chiquito eres. Yo voy decir: botarás cinco onzas y ¡yastá, hermano! ¡Libre quedas! Pagas precio tu vida qui'has dado al capitán polaco mina Cocalón. ¡Libre Cocalón también quedará! El aukillu sabe”⁸³.

En términos generales, estas contradicciones que se producen constantemente en el encuentro entre dos mundos asumidos de modo diverso, provocan roces y desconfianzas cuyo desenlace suele concluir en una violencia desatada, aunque desigual, entre ambas partes una vez que, bajo determinadas circunstancias, entran en pugna ya sea por asuntos culturales, sociales o económicos.

En momentos de tranquilidad serán instituciones como la iglesia, el seminario, la universidad o la cárcel las encargadas de canalizar estas diferencias, y pueden entenderse como entidades de voluntad civilizadora, adoctrinante, en la línea de la imposición de un modelo de conducta y de pensamiento, de justicia incluso, sobre otro

“-¡Qué música tan penetrante! Es odioso oír esa tonada a esta hora. Se debiera pedir a la Civil que prohíba tocar esa tonada en las noches”⁸⁴.

Si de presencia y representación en los estatutos legales se tratara, deberemos aceptar que un modelo, el de la ciudad urbanizada según los criterios institucionales

⁸³ Ibídem. Pág. 175.

⁸⁴ Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Op. Cit. Pág. 28.

del Estado (y sería posible rastrear estos elementos en la literatura de cualquier país latinoamericano), prevalece sobre el otro sin que exista una justificación aceptable para ellos, aparte de la discutible civilización. La mirada hacia este ‘otro’, rural, marginal y marginado de los estatutos del poder adquiere, desde la perspectiva de esta literatura indigenista, prácticamente la función de rescatar la cultura y las tradiciones, más o menos primitivas, que están en claro proceso de desaparición. De aquí que, como hemos mencionado, muchas veces el trabajo realizado en el ámbito literario se relacione con el trabajo antropológico e incluso con el histórico y el social, y que una parte de los estudios que se dediquen a estas obras deberán necesariamente abordar estos aspectos.

Será en esta dualidad, en la diferencia establecida entre estos dos modos de habitar y comprender el espacio, que se inscriben las obras que se analizan en este capítulo. En esta divergencia, en estas dos posibilidades que representan distintas estructuras de pensamiento, se explorarán las posibilidades de un espacio que no solo será geográfico, sino también imaginario, literario. Un espacio que definirá no solo al tipo de literatura que se escriba, sino al tipo de escritor, que definirá no solo un tema, sino la estructura de la obra y el campo de interés de una literatura que busca desprenderse de modelos temáticos y formales hereditarios, ajenos a una parte importante de la realidad propia de su continente, que busca afrontar sus urgencias y se vuelca, para ello, hacia las formas de vida que todavía coexisten con la organización de los Estados oficiales, reconocidos y representados institucionalmente.

Además de un amplio y variado corpus literario, que se desarrollará en diversas direcciones, el resultado de estos trabajos literarios llevará a establecer las principales diferencias entre estos dos sistemas de habitar o, en el sentido en que interpreta Ángel Rama el trabajo de Arguedas, en cuanto a “*un asunto al que consagró la vida entera, hasta llegar al reconocimiento de las mediaciones mestizas entre las dos esferas culturales tan drásticamente separadas del país*”⁸⁵. Se deduce de estas experiencias la necesidad de afrontar al ser latinoamericano desde una visión

⁸⁵ Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI editores, México. 2004. Pág. 122.

mestiza, que busca constantemente conjugar ambas realidades en la conformación de su discurso donde *“la construcción de las formas artísticas desarrolladas a partir de la tradición cultural interior de América Latina, esas forjadas por las comunidades enclaustradas de sus ricas regiones, al recibir el impacto de una modernización que tiende a cancelarlas y contra la cual se revela el escritor”*⁸⁶ y aquí solo podríamos agregar que el rescate se desarrollará no solo en el ámbito literario, sino en el de la cultura en general.

⁸⁶

Ibídem. Pág. 123.

III.- La ciudad en la literatura hispanoamericana

El espacio lleno de la gran ciudad

El ámbito de la ciudad abarca, en el caso de las novelas analizadas en este capítulo, la totalidad de la locación. Se podría pensar incluso que la ciudad se convierte en una suerte de protagonista en las obras. Todo gira en torno a ella: los personajes y sus acciones, las situaciones a las que se enfrentan, sus soluciones, sus fabulaciones, maquinaciones, etc. La ciudad adquiere la dimensión de un mundo cerrado, de espacio único en que son posibles todas las relaciones. Allí los personajes desarrollan sus vidas. Esta vida en la ciudad contemporánea, específicamente en las ciudades latinoamericanas analizadas aquí a través de la literatura, a diferencia de las antiguas ciudades del mundo clásico, descartan la genealogía familiar, que se reduce, y solo en algunos casos, a la generación precedente, es decir los padres. Muchos de los personajes que aparecen en esta literatura mantienen con la ciudad una condición de "recién llegados" que los hace anónimos y solitarios y que les brinda, a la vez, la posibilidad de moverse libres y sin trabas por la ciudad. Por ello, estos personajes de la ciudad contemporánea viven en la fugacidad del tiempo, sus obras, en general, se consumen con sus propias existencias ante una realidad que les trasciende y de la que forman solo una mínima parte, incluso cuando desempeñan roles sociales de influencia y administran el poder⁸⁷. Personajes, en definitiva, que viven en la fragilidad de desaparecer de un momento a otro. De ahí que muchas de sus formas de

⁸⁷ Esta realidad que trasciende, tiene relación con la imprevisibilidad del futuro. El sociólogo y urbanista Giandomenico Amendola, afirma que la diferencia de la ciudad contemporánea es principalmente que "*oggi, il futuro non è più scritto nel pasato*". Así, los personajes van sorteando la vida, sin una proyección de sus acciones hacia el futuro, consumiéndose siempre en un apremiante presente, de aquí, también, la necesidad de una 'planificación estratégica' de la ciudad contemporánea, sin la cual su desarrollo sería imprevisible. De la ciudad solo podemos conocer fragmentos, incapaces de abarcar el conjunto. Véase la conferencia de Amendola en la Fondazione Collegio San Carlo di Modena, <http://www.fondazione sancarlo.it/fondazione/Viewer?refresh=true> realizadas en el marco del ciclo "Costituzione. Storia e teoria di un'esperienza politica" realizadas entre octubre y diciembre de 2010.

vida y de sus acciones sean también esfuerzos desesperados por conseguir alguna presencia.

Debemos tener presente que en este período, con la reactivación de la economía tras la segunda guerra mundial, la oferta de trabajo propicia una fuerte migración del campo a la ciudad, que genera un fuerte desarrollo urbano que responde al elevado ritmo de crecimiento demográfico.

A este rápido crecimiento urbano y a la transformación de los modos de vida campesinos por los hábitos cívicos, a la indeterminación de los individuos en la gran ciudad y a la pregunta por su identidad no será ajena la literatura de este período, que realiza una constante reflexión sobre la identidad, que incluye necesariamente una revisión de las formas y los temas heredados en la búsqueda de una identidad propia derivada de una independencia cultural que se va haciendo cada vez más imperiosa.

De esta fuerte migración de la población desde el campo a la ciudad, y la transformación de esta última, surge una literatura muy atenta a su ámbito. Esta literatura se mueve a través de las diferentes capas sociales y a través de las diferentes perspectivas humanas, teniendo siempre presente el contexto de la ciudad como el gran lugar en el que todas estas historias pueden coexistir.

La ciudad se presenta así como el lugar de la sorpresa y de lo indeterminado. Su multiplicidad es incomprensible, sus mecanismos están, en su mayor parte, ocultos, y se constituye así en un misterio. En ella se puede alternar, por ejemplo, de un contexto político social a otro y esto se verá reflejado en la estructura misma de las obras que aquí analizaremos. La continuidad del discurso se verá modificado, alteado definitivamente, como se evidencia en la narrativa de este período. La ciudad se torna incomprensible en su totalidad, pero posibilita la lectura, o la experiencia, de las diferentes realidades que de ella logren aislarse. Puede interpretarse de este modo la ciudad desde las más diversas perspectivas que pueden incluso presentarse de forma paralela en una sola obra, que abarque, por ejemplo, la trama política de una ciudad, o bien la trama erótica, o bien las transacciones comerciales. O todas ellas

contemporáneamente a través de fragmentos yuxtapuestos. A través de estos fragmentos entramos de lleno en el pensamiento literario contemporáneo⁸⁸. Una particularidad de este período, sin embargo, lo constituye el hecho paradójal de que a través de estos fragmentos se intente buscar una representación total de la ciudad. Un caso en que esta situación queda particularmente de manifiesto es la novela de Carlos Fuentes *La región más transparente*, en que se alternan una gran cantidad de acontecimientos y de personajes que coexisten en la ciudad de México sin que se logre seguir cabalmente, como veremos más adelante, ninguna de aquellas vidas disímiles.

La ciudad, en especial las grandes metrópolis, se presentan como espacios múltiples en que simultáneamente ocurren distintas situaciones que pueden o no estar relacionadas entre sí. Por otro lado estas distintas situaciones, hechos, acontecimientos o acciones dan cuenta de diversas realidades sociales, de contextos diversos de vida y de implicaciones en relación a la totalidad de la ciudad compuesta por todas estas, mayores o menores, escenas o pasajes.

En cuanto a los elementos urbanos debemos señalar una serie de elementos constitutivos que estarán presentes en todas las obras aquí analizadas, y que nos permiten comprender a grandes rasgos la estructura de una ciudad. Entre los más importantes destacan los edificios institucionales, los centros administrativos del poder y sus elementos adyacentes de mantención del orden público, tales como la comisaría y la prisión. Otro de los elementos de suma importancia, presente necesariamente ya no solo en las obras aquí analizadas sino probablemente a en toda literatura, lo constituye el espacio de la casa. De ella y de su emplazamiento podemos desprender una serie de elementos que nos ayuden a la configuración de la estructura general de la ciudad, con sus barrios y sus diversas clases sociales que, en general en este período, se tiende a desplazar la atención del narrador a diversas realidades sociales sin encasillarse o concentrarse exclusivamente en una en particular, salvo

⁸⁸ Estos fragmentos atañen a la noción misma de conocimientos. Recordemos las palabras pronunciadas por T.S. Eliot en la Tierra Baldía de 1922 “*Hijo de hombre / no lo puedes decir, ni adivinar, pues conoces solo / un montón de imágenes rotas, en que da el sol*”. Eliot. T. S. *Poesías Reunidas*. Alianza, Madrid, 2000. Pág. 77.

contadas ocasiones⁸⁹. Otro elemento de evidente recurrencia es la referencia a determinadas calles de la ciudad real, transitadas por los personajes. La calle, de este modo, adquiere una relevancia particular que las saca de su relativo anonimato anclado a la realidad local, para presentarlas dotadas de una particular vida para un lector distante, ante cuya descripción o referencia, por vaga que sea, puede creer transitarlas él también a través del uso que hace de ellas, como veremos más adelante, un determinado personaje que transita habitualmente por determinadas calles como de algo natural, familiar, haciendo del recorrido algo íntimo, personal, e incluso original, aunque compartido por miles de personas desconocidas para las que también el tránsito tiene su particular sentido⁹⁰.

A. Ciudad de México en *La región más transparente*

a.1. La ciudad sincrónica

La novela de Carlos Fuentes *La Región más transparente*, 1958, desarrolla su narración a través de la yuxtaposición de fragmentos heterogéneos que entremezclan acontecimientos históricos con recuerdos individuales de los protagonistas. Estos acontecimientos se desarrollan a partir del encuentro de los personajes dentro de los múltiples espacios que presenta la gran ciudad de México. La ciudad será entonces el punto de partida para una indagación literaria que atraviesa las distintas capas

⁸⁹ Por ejemplo, en *Rayuela*, a Julio Cortázar (y a sus personajes) no parece importarle demasiado la estratificación social de base económica, sino más bien una estratificación cultural, que en sus personajes adquiere, al menos en esta novela, un carácter de erudición que los congrega más allá de la pobreza en una ciudad ideal, un París capaz de albergar y reunir a individuos de diferente procedencia pero con similares inquietudes intelectuales. Dentro de las novelas que aquí analizamos, una situación parecida se da solo en *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, aunque con matices que veremos luego.

⁹⁰ En efecto, cuando un personaje entra en la multitud, se equipara a todos los otros transeúntes, que por este simple hecho se convierten en potenciales historias dentro de la vastísimas posibilidades que ofrece la ciudad. Como señala el filósofo Humberto Giannini “*puede ocurrir que la apertura niveladora de la calle nos devuelva a la exacta dimensión de nuestra humanidad desnuda, sin trámites razonadores, sin jerarquías ni distinciones; que repentinamente nos revele nuestra condición de humanidad imprevisible en nuestra relación con los otros*”. Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana*. Ediciones Universitarias, Santiago, 1999. Pág. 32.

históricas de un pasado que confluye en el presente de la obra, alternativamente 1951 y 1954, según las referencias que brinda el autor. En efecto, Luis Harss, en la entrevista que realiza a Fuentes señala que el autor se refiere a esta novela como una “biografía de la ciudad” y una “síntesis del presente mexicano”(Harss, 1973. Pág. 350). A partir del cruce entre la historia y el acontecimiento individual se desarrollará también una reflexión sobre la identidad, mexicana en este caso, pero presente en gran parte de las novelas que aquí se analizan, dentro de la reflexión de la época sobre la identidad latinoamericana según hemos ejemplificado a través del pensamiento de Octavio Paz⁹¹.

a.2. La poética del fragmento

La novela de Carlos Fuentes se construye a partir de variados fragmentos de la vida de los diversos personajes que propone. Según la interpretación de Jean Franco la obra corresponde a una “verdadera estética de la fragmentación y la dispersión” (Franco, Jean, 2002, Pág. 63). En su totalidad, estos fragmentos buscan configurar una imagen caleidoscópica⁹² de la ciudad de México. Esta relación formal entre la novela y la ciudad ha sido observada, entre otros por el escritor, mexicano también, José Emilio Pacheco, quien en un homenaje publicado con ocasión de la edición conmemorativa de la novela, señala: “Así como la metrópolis se precipitaba sobre sus alrededores para engullirlos y anularlos, la novela del joven Fuentes desbordaba los géneros y los incluía a todos en un fluir narrativo sin descanso. El cuento, el ensayo, la crónica, el reportaje, el poema en prosa, los diálogos de los vivos y los muertos, la biografía, el drama, el guión de cine, el elogio de lo mixto y lo impuro: todo era

⁹¹ Debemos señalar que el pensamiento en torno a lo mexicano no pertenece exclusivamente a Octavio Paz sino que es una preocupación del momento histórico particular que, como señala el mismo Harss, y también Jean Franco, involucra a distintos autores en torno al grupo Hyperión promovido por el filósofo español exiliado en México José Gaos, por “Leopoldo Zea, Emilio Uranga, Miguel León Portilla, Luis Villoro, Fausto Vega, entre otro, en torno a lo mexicano.

⁹² La imagen del caleidoscopio referida a este período literario en Hispanoamérica ha sido utilizado en distintas instancias por distintos autores, por ejemplo Carmen Iglesias (2008, Pág. 554), Jean Franco (2002, Pág. 62, 64),

necesario para abarcar y para inventar una realidad a la que nadie se había enfrentado en su magnitud” (Pacheco, 2008, Pág. XXX). Esta imagen caleidoscópica de la ciudad de México tienen directa relación con los fragmentos en el sentido de que la modificación de los fragmentos o de su posición dentro de la novela, modificaría necesariamente nuestra comprensión de la misma. Estos fragmentos se componen con las distintas voces de la ciudad, los disímiles personajes que pueblan una metrópolis como Ciudad de México y que según Franco hace que “la ciudad se convierte en centro exclusivo de la visión y la reflexión, y la novela viene a ser la sede de experimentos formales de todo tipo” (Franco, 2002, Pág. 62). Cada uno de ellos presenta sus características propias, sus temas e intereses, sus formas de expresarlos. En la misma entrevista con Harss señala Fuentes que “La diversidad de estilos estaba dictada por la temática, la temática de una ciudad carente de unidad actualmente, una ciudad de contrastes y contraposiciones terribles. Yo iba encontrando naturalmente, pero al mismo tiempo reflexivamente, el estilo adecuado para toda esa temática, para integrar el mural⁹³ que es esa novela” (Harss, Op. Cit. Pág. 362).

Diversos son los mecanismos que Fuentes utiliza para realizar el enlace de estos fragmentos con los que intenta componer la trama de la ciudad. De entre ellos la figura de Ixca Cienfuegos, personaje enigmático que visita uno a uno a los personajes y les pide que le cuenten su historia, su pasado, para posibilitar así la comprensión de su presente dentro de la novela. El otro elemento es la referencia directa a un lugar específico de la ciudad, lo que sitúa o actualiza estos fragmentos en un tiempo y un espacio específico: la ciudad de México, donde los personajes se encuentran entre ellos, se cruzan, interactuando sin saberlo en la novela, en las casas o en las calles, siendo el lector, e Ixca en algunos casos, el único capaz de tender los puentes entre ellos como un modo de suspender momentáneamente la imagen anónima de “un rostro que se arroja ala calle a vagar entre la multitud”(Harss, Op. Cit. Pág.378).

⁹³ El escritor José Emilio Pacheco dará una referencia directa a esta comparación entre el mural, como vehículo de difusión revolucionaria, y la obra de Fuentes, fuertemente influida por la narrativa norteamericana “Diego Rivera pinta uno de sus más célebres murales. John Dos Passos lo observa trabajar y se le ocurre transferir a la novela el procedimiento de Rivera. El resultado: *Manhattan Transfer* y la trilogía *USA*. El círculo se cierra: el joven Fuentes lee a Dos Passos y se empeña en unirlo a Rivera y escribir como quien pinta un mural algunas páginas de su novela omnívora sobre la ciudad de México” (Pacheco, 2008, Pág. XXXV).

El primero de estos mecanismos lo analizaremos a continuación, mientras que el segundo lo abordaremos más adelante.

Desde la segunda edición de la novela, en 1972, se incluye un *Cuadro cronológico* y una guía de los *Personajes*. El primero de estos insertos, el cuadro cronológico, responde a la necesidad de actualizar al lector sobre algunos nombres y acontecimientos propios de la historia mexicana. Sin esta actualización la comprensión adecuada de la obra se vería muy afectada, dadas las alusiones y relaciones que constantemente se establecen en la obra entre los hechos literarios y los hechos históricos.

José Emilio Pacheco, otro gran escritor mexicano, en el homenaje ya citado, explica las diversas tentativas de esta gran obra, a la vez “novela realista, novela histórica, novela de ideas, novela poemática, novela biográfica, novela esotérica, novela satírica, elogio de la hibridez y de lo inconcluso, epopeya triunfal de la derrota y la humillación” (Pacheco, 2008. Pág. XXIX). En un intento por abarcar la complejidad de la ciudad de México, Fuentes busca una imagen de la ciudad, entre otras cosas como señala Pacheco, a partir del rastreo y la pesquisa de los antecedentes históricos que conforman la realidad del momento actual, es decir, 1954, última fecha en que sitúa Fuentes su novela.

A través de esa incursión en la historia mexicana logra presentar la estructura de la sociedad mexicana y sus procesos constitutivos: su posicionamiento, sus alianzas, sus aspiraciones, etc. Esta revisión histórica del pasado directo de México será central en su siguiente novela, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), donde la interrogación será más centrada y en menor medida volcada hacia la ciudad.

Un momento fundamental dentro de esta búsqueda en la historia mexicana lo constituye la Revolución Mexicana. A partir de ella será que, en definitiva, se establezcan las figuras de poder que según Fuentes dominan el México actual.

El personaje de Ixca Cienfuegos es enigmático desde su presentación preliminar en el inserto de los *Personajes*, donde viene catalogado, junto a Teódula Moctezuma bajo la categoría de “*Los guardianes*”. El enigma queda planteado de ese modo, con la pregunta que cabría formularse, ¿guardianes de qué?.

Las palabras de presentación de Ixca Cienfuegos dan inicio a la novela:

“Soy Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México, D.F.”⁹⁴.

Esta presentación inicial que abre el libro nos indica de entrada el lugar, el D.F. y el personaje que será, a la larga, el encargado de desentrañar su realidad oculta, su misterio, a través del encuentro sistemático con distintos personajes de la obra ligados entre ellos por una sutil trama histórica que vincula su actualidad a los sucesos de la revolución desde distintos ángulos posibles.

Después de la presentación de Ixca y de algunas palabras que permiten al lector hacerse una idea de la dirección que toman sus reflexiones, y que consideran a la ciudad no solo desde su actualidad sino que abarca elementos del pasado histórico que incluyen elementos prehispánicos, Fuentes reúne a la gran mayoría de los personajes en una fiesta. La fiesta le permite a Fuentes reunir en un solo espacio y momento a una serie de personajes disímiles, jóvenes, mayores, ricos, pobres, mexicanos, extranjeros, etc. para establecer desde allí las relaciones que entre ellos profundizará la novela. A partir de esta fiesta se van obteniendo las primeras informaciones de cada personaje, que después se profundizarán de manera separada en capítulos especiales dedicados a cada uno.

La importancia del banquero Federico Robles, uno de los personajes principales de la obra, cuyas influencias sobre la ciudad de México⁹⁵ y en general, sobre todo el

⁹⁴ Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, Pág.143.

país, se presentan como ilimitadas, comienza a manifestarse desde el inicio. Robles, que no está presente en la fiesta, hace sentir su poder a través de su esposa, Norma Larragoiti, presente en cada evento relevante en la ciudad. En cuanto a la fragmentariedad de los discursos, sin transiciones Fuentes pasa de un párrafo centrado en la fiesta hacia otro en que describe a Robles en su oficina. Hemos de suponer que este escenario paralelo transcurre de modo simultáneo a la fiesta, y que Robles, por lo tanto aun trabaja. Este repentino salto de un espacio a otro forma parte del discurso fragmentario con el que pretende representarse la ciudad: dentro de sus múltiples espacios, muchas cosas suceden simultáneamente.

La compleja historia de Federico Robles, que Fuentes despliega principalmente a través de la reconstrucción que hace Ixca Cienfuegos en las distintas conversaciones que sostienen aposta, lo describen como el hijo de un peón en la hacienda de los Ovando. Robles, tras unirse a la revolución y después de algunas batallas favorables, se convierte en el secretario de un importante general. Terminadas las disputas revolucionarias, y a la hora de instalar el nuevo gobierno revolucionario, Robles, como muchos otros, entre ellos el abogado Ibarra, decide entrar a la universidad para habilitarse profesionalmente en el nuevo sistema político que debía, en esos años, implementarse. Las buenas relaciones en las altas esferas del nuevo poder mexicano que su cercanía con el general le reportan, y un par de astutos movimientos económicos, lo dejan a la cabeza de un gran banco, desde el que es capaz de controlar gran parte de la economía del país. De este modo, rápidamente, el hijo de un peón en pocos años pasa, después de la revolución, a ocupar un alto puesto en las instancias administrativas. La redistribución de las riquezas, como resultado de la revolución, invierte relativamente las posiciones sociales, mutando la condición de los personajes: Federico Robles cambia su condición de pobre a rico; la familia de Ovando, en la contraparte, cambia su condición de familia rica a pobre.

⁹⁵ En general, cuando en estas novelas latinoamericanas se menciona la influencia de un personaje en la capital, debido al rol administrativo que ésta cumple, la influencia puede ampliarse a todo el país.

Este cambio altera completamente las relaciones dentro de la ciudad. La vieja aristocracia representada por la familia de los de Ovando deberá asumir su derrota y aceptar en sus relaciones sociales el encuentro con los representantes de esta nueva casta de poder representada por Robles.

Sin embargo, esta aceptación social no será nunca del todo admitida. El prestigio de Robles quedará siempre en entredicho en los encuentros de la sociedad mexicana. Robles, consciente de sus dificultades para imponerse en una sociedad dominada aun por el clasismo y el racismo de la vieja oligarquía, busca por medio de su matrimonio un reconocimiento y una validación social que sostenga su enorme poder económico. El matrimonio con Norma Larragoiti, también de origen pobre pero con una ambición y una voluntad ciega por el reconocimiento social, le asegura a Robles su ascendiente social, y Larragoiti ve respaldados económicamente sus esfuerzos por sobresalir en la sociedad mexicana que se reúne frecuentemente en la Ciudad de México.

La ciudad de México será el lugar de encuentro por excelencia de este grupo de personajes presentados por Fuentes, en el que Norma Larragoiti representa al nuevo orden político, social y económico instaurado después de la revolución y Pimpinela de Ovando representa a la vieja oligarquía, caída en desgracia por los mismos acontecimientos. En esta relación social entre Pimpinela y Norma, no solo está en juego el paso de rica a pobre, y viceversa, si no que, el de la distinción, formulada en repetidas ocasiones bajo la fórmula “*Dame lana y te doy clase, dame clase y te doy lana*”⁹⁶.

En una novela como *La región más transparente*, articulada, como decíamos, a través de fragmentos, una parte importante de su significado depende de la autonomía de estos fragmentos, que en su reunión dentro de la obra el lector puede unirlos y relacionarlos de una u otra forma, dentro de las posibilidades que entre ellas se establezcan. Responde también a la imposibilidad de dar una representación única y

⁹⁶ Fuentes, Carlos. *Op. Cit.* Pág. 403.

definitiva de un escenario tan complejo y diverso como una gran ciudad moderna, en este caso Ciudad de México, donde las gentes y sus condiciones sociales y su idiosincrasia son tan variadas en todos los aspectos, desde el lenguaje a las aspiraciones. Esta imposibilidad se desarrolla a través del fragmento y la maestría con que Fuentes elabora su novela radica también en el modo en que se las arregla para hacer coincidir esas historias dispersas dentro de la ciudad, haciendo que sus personajes se encuentren dentro del ámbito mayor que representa la ciudad, posibilitando de ese modo una de las múltiples lecturas posibles. Los encuentros entre personajes tan distantes, encuentros sorprendentes muchas veces que se efectúan principalmente en las calles⁹⁷, evidencian justamente esa fragilidad o precariedad del contacto, resaltándose así, a un tiempo, la voluntad por abordar la complejidad y la dificultad de la ciudad y de saber de antemano su imposibilidad. Fuentes abre su mirada a toda la ciudad negándose a centrar su foco exclusivamente en un solo punto de ella. Sin embargo, el mismo contacto, aunque rudimentario, entre personajes distantes dentro de la misma ciudad, representa una lectura particular de la ciudad, cierra y conecta dentro de la novela los elementos que ha podido identificar.

Dentro de estos elementos fragmentarios, por otro lado, ciertos elementos, es decir, algunos personajes centran mayormente la atención del autor. Es el caso de los cuatro personajes citados hasta ahora: Ixca, Robles, Norma y Pimpinela y que podríamos decir corresponden a los personajes principales.

Con excepción de Ixca Cienfuegos, que actúa como conector entre los variados personajes, los otros tres personajes representan el poder económico y social en México.

Ixca Cienfuegos lo que hace es indagar en el pasado de cada uno de ellos para hacer comprensible su presente.

⁹⁷

Nos referiremos a estos encuentros en las calles más adelante.

En la figura del matrimonio Robles-Larragoiti se condensan una serie de aspiraciones secretas de la revolución. Si bien el relato de Robles sugiere que entra en la revolución para transformar las condiciones de vida imperantes en México, luego verá las posibilidades del ascenso personal, del lucro individual. Este lucro individual que termina por convertirlo en el importante e influyente banquero, es defendido en más de una ocasión por Robles, justificando su posición a través de los argumentos que la instalación de la revolución en el gobierno mantiene. Es decir, justificando sus beneficios tanto por los servicios prestados durante la revolución como durante los largos años de administración de la misma. Este resultado parece confirmar dentro de la novela una máxima formulada por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, de que “El banquero sucede al general revolucionario” (Paz, 2000, Pág.178).

A petición de Ixca rememora su infancia cerca de Morelia, en la hacienda de los de Ovando. Recuerda a su padre contándole a él y sus hermanos y compañeros de faena como se dieron las cosas para ellos y de qué modo los dominios de los de Ovando fueron, a través de las leyes históricas específicas que Fuentes evoca, incrementándose desproporcionadamente

“Pero después de la guerra nos mandó el gobierno esas nuevas leyes, y entonces sí nos tragó don Ignacio”⁹⁸.

Del propietario, Ignacio de Ovando, se cuenta que casi no visitaba las tierras, y pertenecía, por lo tanto más al mundo de la fantasía “*Pasaba muy pocas veces por allí. Su nombre y su figura eran casi legendarios*”; mientras, de su hijo Pedro, ya se contaban las tropelías que hacía por las haciendas, secuestrando muchachas:

⁹⁸ Fuentes, Carlos. *Op. Cit.* pág. 229. Según la nota al pie de Georgina García Gutiérrez para la edición antes citada, se trata inicialmente de las Leyes de desamortización de 1856, que extienden sus beneficios en 1894 y que “declaró ilimitada la extensión de tierras adjudicables y suprimió la obligación de colonizarlas”. Véanse las notas 460 y 462.

“Allá en Morelos organiza unos paseos a caballo con sus amigos y salen todos a lazar a las mujeres de los campesinos”⁹⁹.

Los recuerdos que evoca Federico Robles, cómodamente instalado ahora en su céntrica oficina, están cargados de grandes injusticias que lo llevan, en definitiva a ser parte de la revolución

“el hijito de mi compadre se había muerto porque a los once años lo habían metido a trabajar en las entintadoras, y el pobre no duró ni un año, metido ahí tragando tanta pelusa”¹⁰⁰.

Entonces, de la suma de injusticias que se verificaban por todos lados, según recuerda Robles, de los levantamientos obreros espontáneos, derivadas del hambre, y ante la reacción violenta de las fuerzas del gobierno de Porfirio Díaz, Robles se vio inmerso en la revolución, en una revolución que no tiene, para él límites claros, explica sacando un habano de un cajón de ébano que tiene sobre el escritorio, símbolos estos últimos de su privilegiada posición económica que Ixca no deja nunca de observar

“La revolución llegó como llegan el sol o la luna, como llueve o hace hambre. Hay que levantarse, o acostarse. O cubrirse del agua, o comer. Así. Yo nunca supe de dónde surgió, pero una vez que estuvo allí, había que entrarle al toro”¹⁰¹.

⁹⁹ Ibidem. Pág. 230.

¹⁰⁰ Ibidem. Pág. 231.

¹⁰¹ Ibidem. Pág. 235.

Instalado en el centro de la ciudad, rodeado de las comodidades burguesas que contrastan fuertemente con sus recuerdos de infancia y juventud, con la seguridad que le brinda su dinero, Robles justifica en todo momento sus privilegios, aunque a la vista de muchos sean semejantes a aquellos por los que la revolución, supuestamente, combatió.

Robles, en cuyo pasado vemos la pobreza y el abandono, representa la crítica de Fuentes hacia una revolución que, con los años, se institucionaliza y reproduce las mismas figuras del poder que pretendió abolir. Robles se rodea de privilegios que incluso justifica como compensación por los servicios prestados al país.

El poeta-intelectual Manuel Zamacona abordará directamente este tema con Robles. Ha sido invitado por Norma, que se afana en múltiples actividades para mantenerse en lo más alto de la sociedad mexicana, a la fastuosa mansión del matrimonio. Después de una categórica descripción del lujoso lugar, mientras pasean por los jardines, se desarrolla la conversación en la que se pone de manifiesto, por medio de un personaje que representa lo más alto de la intelectualidad mexicana, la ineficacia de la revolución por acabar con los problemas de la acumulación de poder, limitándose nada más que a un cambio de personajes-dirigentes, sin que, aparentemente, la estructura económica final se modifique mayormente.

“No puedo pensar que el único resultado concreto de la Revolución Mexicana haya sido la formación de una nueva casta privilegiada, la hegemonía económica de los Estados Unidos y la paralización de toda la vida política interna¹⁰²”.

A estas palabras replica Robles en defensa de su posición

¹⁰² Ibídem. Pág. 397.

“eso que usted llama casta privilegiada lo es en función de su trabajo y del impulso que da al país. No se trata de terratenientes ausentistas. El segundo: México es un país en etapa de desarrollo industrial, sin la capacidad de producir por sí mismo bienes de capital... la vida política interna no ha sido paralizada por la Revolución, sino por la notoria incompetencia y falta de arraigo popular de los partidos de oposición.

-No licenciado, no acepto su explicación... Esa nueva plutocracia no ha tenido su germen en el trabajo, sino en el aprovechamiento de una situación política para crear negocios prósperos; y su temprana creación frustró, desde arriba, lo más puro de la Revolución. Pues esta casta desempeña no solo una función económica, como usted cree, sino una función política, y ésta es reaccionaria ”¹⁰³

Dejaremos para más adelante la discusión sobre México y sus características específicas, muy importantes no solo en esta obra, sino englobada dentro del contexto más amplio del pensamiento americanista que se desarrolla fuertemente en este período. Lo que nos interesa destacar aquí es la reunión de estos dos significativos personajes, la figura del burócrata del Partido Revolucionario Institucional (el PRI, fundado en 1946) y el intelectual mexicano que discuten desde sus posiciones una visión sobre México, desde uno de los jardines más importantes de la ciudad¹⁰⁴.

En el caso de la esposa de Robles, Norma Larragoiti, su historia también se va desarrollando a través de varios y distantes fragmentos en los que se narra su difícil infancia y los procesos que la llevaron a subir en la escala social hasta colocarse en lo más alto gracias a su ambición y a su matrimonio.

¹⁰³ Ibídem. Pág. 297.

¹⁰⁴ El espacio del jardín simboliza también el poder dentro de la ciudad. Si bien las descripciones del jardín no son detalladas, la larga conversación que sostiene Robles transcurre en el trayecto que va desde la casa hasta la reja, dando una idea de la extensión del jardín, en el que se ven árboles y muchas caras indias trabajando. Este espacio es una cuota de naturaleza dentro de la cerrada urbe, en que las casas pobres se caracterizan justamente por la falta de espacio. El jardín es el lujo de un espacio vacío dentro de la ciudad llena.

Norma también es un personaje que ha venido desde la provincia a la gran ciudad de México, donde queda bajo el cuidado de sus tíos. Rápidamente empieza a relacionarse en búsqueda de su reconocimiento social. Junto a sus tíos puede llegar a un barrio mejor, Las Lomas de Chapultepec, donde rápidamente comienza a desplegar sus habilidades de seducción gracias a las que jóvenes de buena situación comienzan a cortejarla

*“El tío había tenido suerte en los negocios, y se fueron a Las Lomas, donde había gente más rica y un nuevo grupo, de manera que olvidó a la pandillita de Reforma, y cuando empezó a pasar por ella el hijo de un político en un Mercedes-Benz, dejó dicho que si llamaba Rodrigo dijeran siempre que no estaba”*¹⁰⁵.

En su afán por escalar socialmente, en su vocación de “social climber”, es incapaz de amar, traidora y engañada a la vez. Cuando ya sus posibilidades reales de enlazar a algún gran personaje de la alta sociedad mexicana están acabándose, aparece en su vida Federico Robles.

Su matrimonio con Robles tiene el objetivo bastante explícito de convertirse en la máxima expresión de la sociedad mexicana, llegar a encabezar los encuentros de la alta sociedad, y más específicamente, de la nueva sociedad mexicana instaurada tras el establecimiento en el poder del partido revolucionario.

Esta relación, sin embargo, lejos de ser inmoral, por el interés extra-amoroso que la determina, es perfectamente lógica y compartida por el propio Robles

“Pero así la quería; así la había pensado y buscado: contrapartida de su vida pública, continuación o avanzada de sus resortes de éxito, nueva soldadera de la

¹⁰⁵ Op. Cit. Pág. 252.

verdadera Revolución. Volvió a fijar los ojos en el reflejo de Norma, y vio correr ese reflejo por un rosario de cocktail-partys y bodas y cenas donde Norma era respetada porque era la mujer de Federico Robles y Federico Robles era un hombre que había sabido triunfar y dominar y era el dinero y el poder y la posibilidad de ayuda para escalar y en consecuencia Norma era la elegancia y el chic y todo lo que los atributos de su marido significaban, al pasar la frontera invisible entre el trabajo y el juego, en el gran mundo. Así la quería –creyó pensar-, así la había buscado, para esto. Para nada más. No tenía derecho a exigirle otra cosa. Norma había cumplido el pacto tácito...

-Mi amor, ¡las cosas que hay que hacer para cumplir! A veces pienso que no es vida, tanto cumplido y trajín social. Créeme que lo hago por ti.

Federico, con una leve sonrisa tiesa, lo creía”¹⁰⁶.

Como ella Robles sabe que su origen le deniega el acceso a determinados ámbitos de la sociedad, en los que el dinero, siendo importante, no logra serlo todo. Son las convenciones racistas y clasistas que rigen a la sociedad y que la revolución no ha podido abolir. Si el control de los bancos y las inversiones en México ha pasado a las manos de nuevos protagonistas, siendo Robles expresión de ello, la alta sociedad sigue en buena medida los parámetros y las normas de la antigua aristocracia que, aunque disgregada y pobre, mantiene su presencia a través de la familia de Ovando.

De esta manera, a través de su matrimonio y la ampliación social de su poder y sus influencias que con él buscaba, completa su ciclo vital dentro de la obra

“De una brida entre los dientes, en el campo de Celaya, origen del poder, hasta este mismo momento en que la prolongación de Federico Robles iba a reinar con su elegancia sobre una boda aristocrática: extremos de esa esfera total”¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Ibídem. Pág. 286 -87.

¹⁰⁷ Ibídem. Pág. 287.

Esta esfera total es la representación del poder concentrado en la figura de Robles, que se instala en la punta de la pirámide social, desde la que contempla la ciudad de México y sus personajes.

En la contraparte, la familia que a través de la revolución perdió su fortuna y sus privilegios está representada por los de Ovando.

La familia de Ovando, antigua casta de terratenientes cuya fortuna y consolidación bajo el régimen de Porfirio Díaz coinciden con los orígenes miserables de Federico Robles, a pesar de haber perdido todas sus propiedades se mantiene aferrada a sus fuertes tradiciones de clase privilegiada negándose a aceptar las nuevas condiciones del país, ni como pares suyos a los nuevos ricos mexicanos, no obstante su pobre condición actual cuya caída familiar siguió el curso del derrumbe de la sociedad que ellos conocían

“Ayer busqué la casa de Genoveva: ahora es pastelería, las caballerizas están en ruinas; y la de Rodolfo es un centro social español. Dicen que hay puros masones en el gobierno. Y eso no es todo. No dan religión en las escuelas. No hay dinero para los recibos. Todos nuestros amigos son contadores públicos y comerciantes, agentes viajeros y oficinistas de cuarta, y al que bien le va, profesor de historia.

Muchos, entre los viejos amigos, seguían en Europa. Otros, los que aún tenían dinero, empezaban a regresar a México y a traicionar –doña Lorenza gemía– a su clase: a asociarse con los bandidos, a jugar bridge con las esposas de los políticos, y a cerrar las puertas de los empobrecidos. ¡Hasta hubo quien se emparentara con un comecuras! “Y la casa de Hamburgo se fue fraccionando: primero, el jardín, para que construyesen unos libaneses sus apartamentos; luego la caballeriza, para unos abarrotes; por último, la fachada de la casa, los salones, la planta baja, para una

tienda de modas. Cuatro piezas, es todo lo que les quedaba. ...Y en las noches, el parpadeo verde del anuncio de cerveza en la azotea arrendada”¹⁰⁸.

La presentación de Pimpinela de Ovando, última generación de la casta, ocurre también en la fiesta inicial, donde comienzan a destacar su desplante y sus comentarios. Pimpinela, pese al orgullo familiar, se ve obligada a aceptar a personas como Norma, antes ausentes de la vida social mexicana. Para Norma la familia de Ovando representa el máximo de la sofisticación que la ciudad más importante del país puede ofrecer. Al igual que Robles, conoce muy bien a la familia y por lo tanto sus aspiraciones apuntan a ser considerada por ellos como un par, un símil en cuanto a elegancia, buen gusto, educación y todos los atributos a los que una clase social con recursos aspira, lo que se conoce como el gusto burgués. Tal como se presentan las cosas, desde la presentación de los personajes hecha por Fuentes en el índice añadido desde la segunda edición de *La región más transparente*, en efecto la familia de Ovando, la familia Zamacona y la familia Pola son presentados por separado, mientras en la categoría “Los burgueses” figuran Norma Larragoiti y Federico Robles, entre otros. Serán estos burgueses entonces los detentores del poder económico en la Ciudad de México después de la revolución. Su poder, sin embargo, no es respaldado por una familia de tradición, por lo que deben buscar entre sus contactos sociales esta validación. Norma, a diferencia de Pimpinela, niega su pasado, a su familia, a su madre. Esta diferencia es la ventaja de Pimpinela que, por lo mismo, administra su prestigio, su último recurso.

Las estrecheces económicas, sin embargo, la fuerzan a pactar con quienes no solo ella, sino lo que queda de la familia, considera personas de inferior calidad. Gente sin origen, desconocida. De menor, Pimpinela aprende estas interpretaciones del nuevo México a través de su madre Angélica que le responde, cuando conoce a uno de estos burgueses de apellido Régules, que termina casado con otra chica

¹⁰⁸

Ibídem. Pág. 223-24.

-¿Régules? ¿Régules? Es la primera vez que escucho ese nombre.

...

-Déjalos, están bien, ése es su mundo, no el tuyo. Conténtate. Estamos bien, no nos falta nada.

Una vez que los escasos bienes que su padre Lucas ha logrado rescatar de la revolución comienzan a acabarse, con el paso de los años, Pimpinela se ve forzada ya no solo a compartir el ambiente con los burgueses sino a pedirles favores. Pimpinela se ve forzada a pedirle a Norma interceda a favor de ellos ante su marido. A cambio de esto, la adula y la trata como a su par, y Norma, embelesada por las ansias de pertenencia a una casta privilegiada, se deja convencer

“...Cómo crees que no voy a ayudar a una amiga de mi clase...

-Sí, eso nos salvará siempre, Norma, esa fidelidad a nuestra clase. Hay quienes no lo comprenden.

-Cuenta con lo que quieres. Hoy mismo hablaré con Federico. No le gusta que me meta en sus negocios, pero por ti haré cualquier cosa.

-Tía Lorenza quedó encantada contigo.

-Es una monada. Me recuerda a mi madre, que en paz descansa”¹⁰⁹.

Este dialogo revela las tensiones que se viven en la ciudad de México, ya que el lector sabe perfectamente que ni la tía Lorenza, última representante de aquella generación que vio sus privilegios desvanecerse, es la más reacia a aceptar a los personajes burgueses como Norma. Por otro lado, Norma, también distorsiona y falsea la verdad, miente, ya que sabemos que su madre no se parece en nada a la aludida tía Lorenza, sino que es una vieja humilde de origen pueblerino, indígena, a quien

¹⁰⁹

Ibídem. Pág. 412.

Norma, niega y de la que en realidad se avergüenza. Fuentes desenmascara así la rutilante hipocresía social que se vive en México. La aludida tía Lorenza, dueña de la casa de Hamburgo que antes citábamos, deberá resignarse a recibir a Norma, dejando de lado su orgullo por conseguir un puesto en el banco que controla Federico Robles para su nieto Benjamín. Es que dentro de su lógica, es decir, bajo las condiciones en que vivían antes de la revolución y que ella se obstina en mantener, la relación con los banqueros debe ser la inversa, y se lo hace saber categóricamente a Pimpinela cuando esta le sugiere la invitación a Norma Larragoiti para que interceda por un trabajo para el nieto

“-¡En la banca! ¡Mi querida Pimpinela! Francisco siempre decía: <Procura que los banqueros te sirvan, hazlos depender de ti; el grado inmediato, la otra alternativa, es ser sus esclavos.> ¡Habrás visto! Y eso era antes, cuando los directores de los bancos eran gente conocida y venían a almorzar con Francisco...

Vas a invitar a Norma Larragoiti, que es la esposa de Federico Robles, el famoso banquero. Ella es una cursilona, de acuerdo, clásicamente advenediza y todo lo que tú quieras, y Robles un salvajón salido de quién sabe qué chaparral. Pero Normita de derrite con un buen apellido, y una cena aquí, entre tus mementos, la va a sacar de quicio”¹¹⁰.

Lorenza, la antigua aristócrata que aún soñaba con la restitución de sus privilegios y la vuelta a la vida que ella conoció y que entiende como normal, lógica y de derecho, sueño que la hacía continuar, aun en su situación manteniendo un obstinado orgullo de clase dominante, deberá aceptar por fin a los nuevos dueños de la ciudad y comprender que ha sido reemplazada definitivamente

“ ¡Norma Larragoiti! Hija de algún tendero vasco. Y sin embargo, a ella habrá que demostrarle qué significa ser lo que somos, y dentro de esta estrechez, digna

¹¹⁰ Ibídem. Pág. 226.

estrechez, hacerla sentir el favor que se le dispensa. No fue posible: doña Lorenza sintió con dolor una sustitución definitiva cuando entró Norma, radiante, envuelta en mink y jugueteando con su collar, afirmando a los ojos de la anciana un sentimiento de seguridad en el nuevo mundo, de pertenencia y voluntad, que había sido el de ellos. El pedestal que durante cerca de cuatro décadas doña Lorenza había creído vacío, esperándoles, ya estaba ocupado, con vulgaridad –en ello insistía la abuela-, con atropello, sin el dulce fluir de la gracia”¹¹¹.

Este fragmento revela simbólicamente el último asalto de la revolución a la ciudad, cuando la última puerta de un hogar que se niega todavía a aceptar las nuevas condiciones y a los nuevos actores sociales que rigen la ciudad, se abre definitivamente y se comprende que ya no habrá vuelta atrás, no habrá un retorno a los tiempos de Porfirio Díaz, y que no queda más remedio que aceptar aquella “vulgaridad y atropello sin gracia” como la realidad imperante. Una ciudad dominada por bárbaros, entendidos estos con los calificativos reiterados de revolucionarios, comunistas, indios, salvajes, etc., que harán de la inversión de tipo carnavalesca de las jerarquías operada por la revolución una cristalización grotesca en la realidad para las antiguas castas terratenientes.

Otro personaje relevante es Rodrigo Pola, cuya entreverada historia Fuentes va desplegando de modo fragmentario a través de varias entradas. Es hijo de un oficial revolucionario que ha sido fusilado. Su madre pertenecía a una de las familias de la aristocracia pre-revolucionaria. Por esto, la muerte de su joven marido la deja en la ruina, toda vez que al optar por el oficial Pola daba definitivamente la espalda a su familia. Para ella, sin embargo, la muerte del oficial demuestra el profundo error cometido por el tan inteligente padre, al creer y sacrificar su vida por un ideal, para ella, absurdo que antepone a la propia familia. Ella y su hijo dependerán en adelante de las muchas fatigas de la madre sola.

¹¹¹ Ibídem. Pág. 227.

Carlos Fuentes incluye, en la lista de sus personajes, una otra serie denominada “El pueblo”. Estos son los personajes que ni en las actuales condiciones ni en el sistema político-económico anterior a la revolución tuvieron acceso a los privilegios de unos pocos. Al ser este segmento una parte muy importante de la ciudad, en cuanto a la cantidad y la calidad de sus historias, no podría haber un retrato completo de la ciudad sin ellos. Sus historias, o los fragmentos de sus historias, transcurren paralelamente a las de los grandes personajes antes analizados. Estas historias, vistas de modo individual, no parecen tener mayores repercusiones en el contexto de la ciudad de México, como la de Federico Robles y sus enormes influencias en todo ámbito. Sin embargo, vistas de modo general, la suma de ellas sí parece ofrecer una imagen de la ciudad. En efecto, si sus vidas no han cambiado sustancialmente con la instalación del gobierno revolucionario, como sí ha ocurrido con los personajes principales, estos personajes corresponden entonces a una capa invariable de la ciudad, una categoría de personajes ajenos al poder para los que un sistema político u otro parece no afectarles mayormente, quedando atrapados siempre dentro de su pobreza y el sufrimiento que esta comporta. Ciertamente esta pobreza y este sufrimiento se ve realzada en la novela por el contraste con los modos de vida de los personajes poderosos e influyentes. En contraste a ellos, estos personajes pobres viven la cotidianidad de la ciudad sin que como lectores tengamos acceso a su pasado o a sus posibilidades futuras, más allá de un par de ideas generales. Por el contrario, Fuentes sugiere que el mito es la memoria de estas gentes que “carecen de nombre”¹¹². Así queda de manifiesto en el diálogo entre dos de estos personajes, una joven pareja

“-¿Te has fijado, Beto, que hay gente así como que tiene su nombre? –preguntó Gladys mientras soltaba los zapatos que cayeron como dos cachetadas al piso astillado. –El papa y Silveiro y el Presidente.

...

-Empieza a contar a los bien jodidos, y no les sabes el nombre a uno solo”¹¹³

¹¹² Es lo que señala Georgina García Gutiérrez en la nota 361 de *La región más transparente*. Carlos Fuentes, Op. Cit. Pág. 330.

¹¹³ Ibídem. Pág. 329-330.

Viven así en una ciudad marginal sobre la que no tienen ninguna injerencia en que las oportunidades parece dictarlas fundamentalmente el azar de los encuentros. En cuanto a las diferencias de clases dentro de la ciudad, o del país en general, Fuentes pone en boca de Robles las palabras del mismo Porfirio Díaz, a quien derrocó la revolución, igualando los discursos del dictador con el de la revolución instalada en el gobierno

*“Los ricos se preocupan demasiado por sus riquezas y sus dignidades para ser útiles al bienestar general. Por otra parte, la clase menesterosa es, por regla general, demasiado ignorante para desarrollar poder”*¹¹⁴.

Entre estos personajes se hayan en la novela una amplia gama que va desde familias completas, parejas de pueblo llegadas a la gran ciudad en busca de mejores perspectivas económicas, jóvenes que se ven obligados a emigrar a Estados Unidos para trabajar, madres solteras, niños, viejos, etc., cada uno con su fragmento de historia completando el gran mosaico de la ciudad.

Fuentes, con ingenio, cruza en algún determinado y azaroso momento las vidas de estos dos grupos de personajes, dando de esto modo coherencia a la dispersión incontrolable de la ciudad. Los personaje se encuentran en alguna situación puntual, o bien están conectados por un sutil lazo laboral, que no logra, sin embargo, relacionarlos, vincularlos en un conocimiento mutuo, quedando cada uno circunscrito a su propia ciudad. En el caso de Ixca Cienfuegos, el “guardián”, será nuevamente el único capaz de establecer estos vínculos, observador privilegiado de los nexos y las relaciones secretas de la ciudad. El lector también estará en grado de realizar estos nexos, de conectar las historias y las vidas narradas de modo fragmentario, debiendo

¹¹⁴ Ibídem. Pág. 249. Véase nota 523 y 435; se trataría, según Georgina García Gutiérrez de una “cita textual” de la entrevista del director del Pearson’s Magazine, James Creelman a Porfirio Díaz, en mayo de 1908.

realizar para ello un esfuerzo considerable por hacer coincidir a los personajes cuyas historias se encuentran dispersas en la novela.

La familia Morales, por ejemplo, tiene una particular participación en la novela, cruzando de modo azaroso su destino de gente pobre, representante del “pueblo” sin nombre, con los grandes personajes de la novela y de la ciudad en la que viven. Según Jean Franco esta aparición de toda la pirámide social en la novela brinda una imagen cabal de México “Microcosmos de México, la ciudad de Anahuac ostenta una panoplia de clases e intereses contradictorios. Por medio de su amplia galería de personajes, de lo alto a lo bajo en la escala social, desde los grandes burgueses aprovechados hasta la gente del pueblo” (Franco, 2002, Pág. 63). Al inicio de la obra, Juan Morales, ruletero (taxista) lleva a un par de invitados a la fiesta con que se inicia la novela, en la que son introducidos por primera vez los personajes principales. En esta fiesta se reúne “todo” México, los personajes selectos. Su vida, entonces, tangencialmente se topa con este México influyente. Dentro de la lógica del fragmento, vemos luego a la familia Morales comiendo en una fonda con los niños, celebrando la suerte de Juan en los caballos. El fragmento que narra esta humilde, fortuita e inesperada cena familiar, muestra el entusiasmo de los niños ante privilegios desconocidos: cena, postre, mariachis

“-A ver mozo: un pollito entero, bien dorado, para la familia. Y pastelitos, de esos de fresa, y con su cremita. Y que vengan a tocarnos los mariachis”¹¹⁵.

El fragmento, el festín de la familia Morales, es introducido en medio del relato principal que representa la fiesta de los principales. El relato de esta fiesta se ve continuamente interrumpido. El relato se fragmenta, se interrumpe, para mostrar la simultaneidad de espacios y situaciones paralelas y contrastantes dentro de la ciudad.

¹¹⁵ Ibídem. Pág. 164.

Se interrumpe para retratar a Robles en su oficina. Se interrumpe para mostrar a la familia Morales. La familia Morales y su humilde e inédita cena contrasta con la naturalidad mundana con que celebra la clase privilegiada parece habitar, en la misma ciudad, de un espacio, de un ambiente, de una fiesta permanente, cotidiana, que nada tiene de especial. El salto de un fragmento a otro lo realiza Fuentes sin agregar más que un pequeño espacio en blanco entre un párrafo y otro. El lector deberá reconstruir los fragmentos y recordar que el mismo ruletero llevó a la fiesta, algunas páginas antes, a un par de invitados.

Por otro lado, la mujer de Juan Morales, Rosa Morales, una vez que el taxista muere, comienza a trabajar en la mansión de Federico Robles y Norma Larragoiti. Continuando con los contrastes, la familia Robles vive cómodamente en una gran mansión, y no tienen hijos. Rosa, en cambio, debe atravesar la gran ciudad y dejar a sus hijos solos. Los deja con la promesa de volver el próximo domingo y de invitarlos un día a conocer la casa en que trabaja. El recuerdo de la cena, la promesa de retorno y la invitación a conocer la casa son los alicientes con que Rosa se despide, entre promesas, de sus hijos

“-Oye mamá, ¿y ya nunca vamos a volver a oír los mariachis como la noche que mi papacito se fue al cielo?

Rosa abrazó al niño desnudo: -A ver si para las navidades me dan los patrones mi aguinaldo, y le prometo que los llevo.

-¡Piocha! ¿Y qué tal son los nuevos patrones?

-Gente muy fina, Jorge, pero es la cocinera la que ordena todo. La señora Norma no se mete para nada.

-¿No me vas a llevar un día a conocer la casa?

-Un día sí, pero la señora dice que no quiere ver chamacos... Te llevo cuando estén de vacaciones.

Juanito empezó a respirar sofocado desde el catre. Rosa se levantó de la silla y corrió a mirarlo. Luego encendió una celadora y le besó la frente al niño.

-¿Ahora hasta el domingo que viene, mamá?

-Pues sí, ahora hasta el domingo. Si tu hermano se siente muy mal, ya sabes el teléfono”¹¹⁶

Ante las desigualdades evidentes, ante la miseria interminable, Rosa se hace una pregunta que en la que se refleja la estabilidad inalterable de su condición

“¿para qué venimos a dar aquí? ¿para qué una cosa o la otra, si las dos son lo mismo?”¹¹⁷.

Los fragmentos de esta familia, terminan por completarlos y asimilarlos en una reconstrucción general de la ciudad y los lazos que en ella se establecen, la figura de Teódula Moctezuma, la otra “guardiana” junto a Ixca Cienfuegos, con quien mantiene una estrecha relación. Teódula es la vecina inmediata de Rosa. Ixca puede estar así al tanto de lo que pasa hasta en la servidumbre de la casa de Robles, recomponiendo un gran espectro de imágenes dispersas de la ciudad.

Entre los múltiples cruces y encuentros de personajes dispares que se establecen en la obra, siempre gracias a la figura de Ixca, único personaje que puede transitar libremente de un espectro social a otro, cabe destacar el de Manuel Zamacona. El poeta que se reúne un par de veces dentro de la novela con Robles y con quien mantiene serias discusiones en torno a la administración de México y los resultados de la revolución, termina el lector, gracias a la inclusión de un particular fragmento, enterándose de que Manuel Zamacona es hijo de Federico Robles. El fragmento reconstruye la historia de amor entre Mercedes Zamacona y Federico Robles, en la adolescencia compartida en Michoacán. Él era sacristán del templo y ella la hija de

¹¹⁶ Ibidem. Pág. 340.

¹¹⁷ Ibidem. Pág. 490.

una familia importante de provincia. Al ser descubiertos, se desata el escándalo y el joven, humillado, se ve forzado a dejar el pueblo. Fruto de esa relación nació un pequeño llamado Manuel. En la ciudad de México, entonces, la conversación entre los dos personajes, entre el político y el intelectual, se traduce en una conversación entre padre e hijo, sin que ellos sepan la verdad. El único que siempre conoce estas relaciones es Ixca Cienfuegos, que rechazó la invitación a aquella cena, presumiblemente para dejar a padre e hijo discutir a sus anchas.

En la lógica del fragmento, una vez muerto Zamacona, Ixca visita la casa de Mercedes, momento que Fuentes utiliza para contar la historia de sus amores con Robles. Este personaje, Mercedes Zamacona, aparecerá en un solo fragmento de la obra, pero su historia tendrá repercusiones sobre toda la novela. Es un recurso utilizado por Fuentes para hacer coincidir y calzar los fragmentos de vidas que representan los personajes dentro de la ciudad en esta novela. Estos fragmentos se encuentran, haciendo posible el relato de una ciudad que de otro modo resultaría inaprensible.

Zamacona muere de modo inesperado, de forma espantosa. Un tipo lo mata improvisamente cuando Zamacona entra en un local a pedir algo, bajo el único pretexto de que

“-A mí nadie me mira así- dijo el hombre con ojos de canica”¹¹⁸.

Esta muerte injustificada, absurda muchas veces, tiene una larga data en la literatura mexicana, y constituye un tipo de narración fragmentaria radical en que las causas no existen: los hechos, o el hecho de la muerte, se da de modo arbitrario,

¹¹⁸ Ibídem. Pág. 491.

haciendo de toda estabilidad una condición precaria, que puede cortarse o interrumpirse sin un motivo necesario¹¹⁹.

a.3. Calles, barrios, toponimia y lenguaje de la ciudad

En la descripción de la gran ciudad de México realizada por Carlos Fuentes, abundan las referencias a lugares específicos de la ciudad real en la configuración que tenía en 1954, último año en que Fuentes sitúa acontecimientos y personajes.

Estas referencias específicas ofrecen una visión precisa de la ciudad, al modo de una cartografía que, al ir acompañada con algunas descripciones, permiten al lector obtener algunas orientaciones espaciales complementadas por una respectiva referencia socioeconómica al lugar.

Carlos Fuentes indica por medio de algunas referencias precisas si el lugar que se menciona corresponde a un espacio rico o pobre. También podemos decir que el centro constituye un espacio en el que se encuentran ambos polos, y el lugar privilegiado donde los personajes se cruzan. Existen, además, otras referencias a lugares que en el pasado sí parecen haber tenido su esplendor y que, sin embargo, hoy aparecen venidos a menos, olvidados, lugares que con el paso de los años se han empobrecido o, al menos, han dejado de ser el lugar preferido de los mexicanos ricos.

¹¹⁹ Esta muerte repentina e inesperada, absurda y grotesca, tiene ya una larga tradición, al menos en la literatura mexicana. En la novela *Los de abajo*, publicada por primera vez en 1916, encontramos: “Yo, en Torreón, maté a una vieja que no quiso venderme un plato de enchiladas... -Yo maté a un tendajonero en el Parral porque me metió en un cambio dos billetes de Huerta... Yo, en Chihuahua, maté a un tío porque me lo topaba siempre en la misma mesa y a la misma hora, cuando yo iba a almorzar...” Azuela, Mariano. *Los de abajo*. Fondo de cultura económica, México, 2007. Pág. 85.

Estas distintas realidades dentro de una misma ciudad dan cuenta de su diversidad y, en muchos casos, de su desigualdad e injusticia.

La cantidad de referencias a lugares reales de la ciudad de México dentro de la novela es muy alta. Al tratarse de una obra compuesta por fragmentos que se cruzan e interrumpen y que forman en su conjunto una imagen de la ciudad, generalmente las entradas y las salidas de ellos van acompañadas por una referencia a la ciudad, un barrio, una calle, un local, etc. Estas referencias señalan, además, en algunas oportunidades, un trayecto, el desplazamiento por la ciudad y sus calles que realizan habitualmente los personajes.

Por otro lado, las calles son el lugar de encuentro y de cruce privilegiado de los personajes. Muchas veces sin conocerse, Fuentes hace comparecer en un determinado punto a personajes con historias distintas que seguirán cada uno su rumbo por la ciudad.

Las referencias a estos lugares específicos abren al lector una nueva perspectiva histórica de la ciudad, esta vez a través de los topónimos de barrios y calles. Los acontecimientos de la novela, al referir constantemente el pasado de los personajes a través del que se ilustran ciertos hechos del pasado dan un particular sentido a los nombres de las calles, con los que Fuentes elabora encuentros cargados de ironía.

En primer lugar, la ciudad de México se abre, a través de su toponimia, a su pasado prehispánico. Según la lista de nombres incluido al inicio del texto por el propio Fuentes, estos son los nombres “de los que sí tuvieron nombre”. Estas referencias están presentes en toda la obra a través de lugares tan citados como Las Lomas de Chapultepec, lugar de residencia escogida por los nuevos ricos que genera la revolución, entre los que destacan ciertamente el banquero Federico Robles y su mujer. La mantención, después de la conquista de México por parte de Hernán Cortés, del nombre original del sitio, en la lengua náhuatl de los aztecas, nos muestra ya una dimensión de la ciudad, a través de su lenguaje, que trasciende en sus referencias a su presente directo. En general, en efecto, el lenguaje de la ciudad de México

representado por Fuentes está particularmente permeado por una serie de referencias en lengua indígena prehispánica¹²⁰. Esto da cuenta, a la vez, de una simultaneidad de voces de distinto origen y del modo en que el pasado se hace presente al momento de la descripción misma de la ciudad.

Otro de estos lugares mencionados por Fuentes es la calle de Tonalá, también voz náhuatl, que demuestra de qué modo la ciudad se presenta ella misma con esta mezcla de voces yuxtapuestas que forman parte del cotidiano habitar de los ciudadanos. Este habitar en medio a referencias prehispánicas se traspasa constantemente al lenguaje coloquial asociado, en general, a las clases sociales más pobres. Estos modos de expresión que tienden a filtrarse en el castellano se dejan ver abundantemente en aquellos personajes que Fuentes clasificó bajo el rótulo de “el pueblo”. Sin embargo, y dados sus orígenes indígenas, la conversación de Robles, ahora un hombre rico luego de la alteración social como consecuencia de la revolución, es abundante en este tipo de expresiones, que son característicos de la clase popular y fuertemente influenciados por reminiscencias prehispánicas.

“Robles gruñó mientras masticaba el cabo apagado del puro:

-Aquí nos bastamos, amigo Cienfuegos. Y cada chango a su mecate”¹²¹.

En el caso de calles, barrios o ciudades, las personas deben convivir con este tipo de voces sin que necesariamente se conozca la raíz etimológica de las referencias.

¹²⁰ Esto en muchas obras del período y deriva también de la literatura del indigenismo. Naturalmente las voces indígenas, las palabras en alguna de las múltiples lenguas nativas de la América precolombina, se asocian a conceptos, a culturas y a cosmovisiones que, como queda de manifiesto en las novelas, no han desaparecido del todo sino que permanecen y se transmiten adaptándose en medio de las grandes ciudades modernas. Las podemos encontrar en Asturias, Arguedas, Carpentier, Cabrera Infante, Carlos Fuentes, entre muchos otros. De hecho, muchas ediciones de los libros de estos autores llevan un anexo, de varias páginas, en que algunos de estos términos son aclarados y definidos en castellano.

¹²¹ Fuentes, Carlos. Op. Cit. Pág. 388.

Voces, o expresiones prehispánicas se inscriben así oficialmente en el habla de los mexicanos. Roble, por ejemplo, es originario de Michoacán, y vive en Chapultepec.

Para la antigua clase aristocrática representada por los de Ovando, no solo el lenguaje, sino toda referencia al pasado prehispánico, representa lo negativo, lo sucio, lo grosero. Los indios son para ellos sinónimo de pobreza y de suciedad, representan lo contrario de su ideal de civilización fundado en el pensamiento occidental representado principalmente por la cultura francesa. Lejos de permitirse palabras en el lenguaje coloquial de origen náhuatl, la señora Lorenza de Ovando se enorgullece del francés de su hijo y de la proclama anti-azteca proferida por el pequeño benjamín de solo dos años

“cuando se disfrazó con pechera y espadín y exclamó: <Aux aztéques, aux aztequés>, doña Lorenza no cupo en sí de orgullo y satisfacción”¹²².

En el caso de “los guardianes”, tanto Ixca Cienfuegos como Teódula Moctezuma llevan en sus propios nombres la herencia azteca, indígena. Para ellos la realidad prehispánica no es un hecho del pasado, sino parte de su vida cotidiana. Conviven con ritos y creencias, con pensamientos surgidos desde una cosmovisión en que converge parte del mundo occidental europeo con parte del mundo indígena. Sobre el pensamiento de Ixca, sin embargo, ahondaremos en el próximo apartado de este capítulo.

En cuanto a la diversidad lingüística de la ciudad de México representada por Fuentes, debemos agregar, aparte de las ya mencionadas, el castellano y las reminiscencias prehispánicas (náhuatl, principalmente), toda la serie de voces extranjeras, utilizadas no solo por los grupos privilegiados, como el inglés, el francés, el italiano y el alemán, dentro de la jerga propia de la ciudad, compuesta por todas estas voces a la vez. En palabras de Jean Franco “Cada sector social o cada capa se ve

¹²² Ibídem. Pág. 222.

dotado de un lenguaje específico. La heteroglosía simbólica se transforma en norma en la novela: desde los lenguajes falsamente refinados y altamente sofisticados de la nueva burguesía dorada hasta las semionomatopeyas enigmáticas de los norteños que van insertando anglicismos mínimos en su lenguaje popular supercodificado” (Franco, 2002, Pág. 64). Para los grupos privilegiados estas expresiones suelen representar un signo de superioridad cultural, en un intento también de Fuentes por evidenciar el esnobismo imperante, a través de citas, u otros comentarios similares del tipo “*L’amourest une réalité dans le domaine de l’imagination*”¹²³.

Estos usos lingüísticos se presentan entre los personajes de “el pueblo”, los más pobres y menos privilegiados, principalmente a través de las conversaciones de un grupo de jóvenes. Uno de ellos, por motivos económicos, se ve forzado a pasar una temporada de trabajo en Estados Unidos. En el diálogo se evidencia el modo en que los personajes interpretan su condición de emigrantes forzados, la precariedad de su lenguaje inglés y las variantes que introducen al español en su coloquialismo mexicano

“¿Qué te tratan mierda los gringos? Pos ni modo, para esto te pagan tu buena lana.

-¡Godán sonobich!

-¡Hijos de puta! Caray, Beto, a l’hora que te echan ese argüende para matar pulgas encima y te encueran u a veces hasta te rapan, te entran ganas de...

-De agarrar un chicote y ...

-Un montón de pelados metidos en un cuarto para reses, Beto, todos encuerados oliendo a la chingadera esa.

-Di Di Ti. (insecticida fuerte y tóxico: diclorodifeniltricloreto).

-Ésa mera. Y un gringote de dos metros gritándote gríser y esculcándote todito. Pero ¡qué caray! A ése no lo vuelves a ver, ni a los otros. Luego, cuando sales del trabajo, pues duermes en un catre a gusto y tienes lana para ir a coger o a tomar. Se

¹²³

Ibíd. Pág.166.

*acaba la cosecha y te despachan volando. Y cuando cruzas la frontera, mano, pos hasta recuerdas bonito aquellas tierras. Acá no ves más que tierra seca y indios mugrosos, mano. Como que no crece nada, mientras que del otro lado...*¹²⁴

Este personaje, Gabriel, es hijo de ex soldados revolucionarios, de los que no tuvieron después de las batallas los mismos beneficios que Robles, pese a las promesas de la revolución

*“Esa era la situación cuando Federico y yo teníamos veinticinco años: oportunidades en todos los sectores ¿ve usted?, promesas para todos. Para eso se había hecho la Revolución. Iban a tener las mismas oportunidades el obrero y el campesino y el abogado y el banquero. Sí, como no”*¹²⁵.

De este modo, muchos hijos de revolucionarios deben buscar el camino de los emigrantes hacia el país del norte. También se menciona la situación de otro personaje que participó en la revolución, Feliciano Sánchez, ahora en prisión por problemas sindicales. Feliciano sigue esperando aun que vengan a sacarlo sus antiguos compañeros¹²⁶. Ambos personajes, Feliciano y Gabriel, encuentran la muerte dentro de la novela. El primero a manos del mismo aparato de seguridad, y el segundo por alguna rencilla oculta, propia de una gran ciudad.

Por oposición a estos personajes del “pueblo”, Pimpinela de Ovando, antes rica y luego pobre, nunca se deja llevar en la novela hacia licencias lingüísticas, es más, reprocha a Ixca Cienfuegos el permitirse ciertas palabras frente a ella y se niega, en definitiva, a contarle su historia

¹²⁴ Ibídem. Pág. 316.

¹²⁵ Ibídem. Pág. 304-305.

¹²⁶ Este personaje que queda a la espera de sus antiguos compañeros de armas, confiando en ellos para su rescate, lo desarrollará luego Gabriel García Márquez en *El coronel no tiene quien le escriba*.

“-Vivimos en la época del cachondeo, señorita.

Pimpinela apretó el guante y dejó que sus ojos brillaran con una cólera helada:

-Le prohíbo... hay ciertas palabras que revelan inmediatamente la clase de la persona que las pronuncia”¹²⁷.

Del mismo modo que las palabras de origen náhuatl forman una parte importante de la toponimia de la ciudad, los personajes históricos de la revolución mexicana forman parte del cotidiano también a través de sus nombres y batallas que designan calles y glorietas de la ciudad.

La revolución y sus héroes pasan a conformar, a través de la toponimia, las referencias de la ciudad. Estas calles son nombradas muchas veces a lo largo de la obra: Madero, Avenida Reforma, Cinco de Mayo, Revolución, Avenida de Los Insurgentes, etc. Estas referencias, como mencionamos anteriormente, llevan en ocasiones asociada una fuerte carga irónica, al presentar ante el lector la secuencia de hechos de un personaje determinado para luego indicar lo que sucede en la calle en cuestión. Un claro ejemplo de la confluencia de estas simultaneidades históricas y actuales, tanto en el eje diacrónico como en el sincrónico. Así por ejemplo, la habilidad de Fuentes para entrelazar las historias simultáneas que de la ciudad está relatando, se concentra en un determinado momento en la calle Madero. Este encuentro de los personajes en una calle particular en un momento específico, una vez que conocemos algo de su pasado, manifiesta también la intensidad literaria de Fuentes, que sugiere el encuentro general de los fragmentos narrativos.

El fragmento de este encuentro ocurre en el centro de la ciudad, a las once de la mañana, al día siguiente de la fiesta inicial. Robles contempla la ciudad desde su oficina, en la novena planta de un edificio que le pertenece

¹²⁷ Ibídem. Pág. 403.

*“Desde el noveno piso de un edificio de piedra rosa estirado entre dos melancólicas mansardas, Federico Robles clavaba la vista sobre el pastiche irresuelto de la ciudad”*¹²⁸.

En esta visión de Robles Fuentes ofrece una vista de la ciudad y una detallada descripción de lo que hacen los personajes de la fiesta a esa misma hora, simultáneamente

*“Los claxons despertaron a Rodrigo Pola...En la azotea de su casa, amurallada por las Lomas de Chapultepec, Norma Larragoiti de Robles se acomodó unos cojines...Charlotte, Pierrot, Silvia Régules, Gus, el Príncipe Vampa, Pichi, Junior, dormían: sólo Pimpinela de Ovando caminaba erguida y perfumada, detrás de un par de anteojos negros, por Madero...”*¹²⁹.

En el momento en que Robles mira por la ventana, como vemos, entre otras cosas Pimpinela de Ovando camina por Madero y se cruza con Ixca Cienfuegos, cuando este entra al edificio a reunirse con Robles. El fragmento, iniciado en la página 190, vuelve a su momento actual después de varias analepsis sucesivas

“Pimpinela, disfrazada por sus anteojos oscuros, evitó el encuentro de su mirada con la de Ixca Cienfuegos... Cienfuegos sonrió y penetró en el edificio de piedra rosa, levantado en la Avenida Juárez entre dos antiguas casas de fines del

¹²⁸ Ibídem. Pág.190.

¹²⁹ Ibídem. Pág. 191.

siglo XIX, coronadas por mansardas, en el que se encontraba la oficina –y del cual era propietario”¹³⁰.

En el intermedio, entre una y otra entrada, o vuelta a la visión de la calle en que se produce el encuentro, Fuentes ha contado la historia de la familia Pola y la familia de Ovando. El lector sabe ahora que la revolución que enriquece a Robles, arruina a la familia de Ovando. El lector sabe, a través del relato histórico con que Fuentes entrelaza sus personajes, que Francisco Madero termina con el gobierno de Porfirio Díaz, y que la caída de Díaz arrastra tras de sí a la familia de Ovando. Robles desde su oficina en el noveno piso, representante de la revolución, ve la altivez de Pimpinela caminando por una ciudad en que las mismas calles, a través de los topónimos Madero y Juárez, le recuerdan, paso a paso, el derrumbe de su posición. En la entrada “Memoria de personajes históricos”, incluida desde la segunda edición de *La región más transparente*, se señala, para quien no esté al tanto de la historia mexicana, en el nombre Madero

“Participó en el sitio de Ciudad Juárez (población fronteriza), que culminó en la renuncia de Díaz”¹³¹.

Robles arriba, en su oficina, y Pimpinela de Ovando abajo, en las calles señaladas, representan la inversión total de las posiciones, después de una revolución que, en la novela, cambia los nombres del poder sin cambiar su esquema de fondo. Los de abajo, por mencionar el título de la famosa novela de Azuela, se convierten en los de arriba, y viceversa.

¹³⁰ Ibídem. Pág. 227.

¹³¹ Ibídem. Pág. 109.

Dado que para una inmensa mayoría de la población su círculo de pobreza se mantiene invariado, Fuentes hace coincidir, nuevamente, unos personajes, esta vez fugaces, en una calle de nombre altamente simbólico. Dos personajes miserables pasean un perro circense por las calles, y se encuentran con Ixca, cuando este se apronta a entrar a la casa de la madre de Rodrigo Pola. No consiguen dinero ni para el autobús. La ironía toponímica de Fuentes hace que los pobres emprendan el regreso por la Avenida Revolución, que justamente prometió oportunidades para todos

“Y los dos se levantan pesadamente y recogen el cilindro y la escalera y acarician al perrito asustado y vuelven a agarrar la Avenida Revolución”¹³².

Estos, y muchos otros de estos fragmentos, deberá ligarlos el propio lector, para completar así su propia imagen de la ciudad, que podría, eventualmente, quedar en la ilegibilidad, es decir, sin que los fragmentos logren unirse.

De esta forma Fuentes, con La región más transparente, elabora un verdadero monumento literario que apela a la memoria colectiva, y que liga definitivamente, a través de la literatura, la ciudad y la historia.

a.4. La ‘otra’ ciudad

Una de las constantes dentro de la literatura de este período es la pregunta por el espacio hispanoamericano, por sus características sociales y culturales, e incluso, por su fundamento filosófico.

¹³² Ibídem. Pág. 347.

Desde el período colonial los modelos de organización social, las pautas culturales, las normas a seguir en el espacio americano, habían sido las que venían del exterior. Si la herencia cultural en el siglo XIX, con la independencia, es eminentemente europea, en el siglo XX, será de fuerte inspiración norteamericana¹³³.

En términos generales, lo propio de los países hispanoamericanos, sus características principales en el contexto de la producción literaria que aquí analizamos, representaría lo malo, lo falso, mientras que lo bueno y verdadero siempre será lo que está fuera, en otro sitio, en otro país, en otra ciudad.

Desde esta perspectiva se desprenden una serie de elementos que llevan constantemente en estas obras a la comparación entre un lugar y otro, entre un aquí y un allá y a la pregunta por lo propio. Como consecuencia de esta dualidad aquí – allá, se derivan una serie de problemas sociales que la novela *La región más transparente* recoge especialmente.

Los problemas que suscita la pregunta por lo propio, pueden entenderse como una pregunta por la identidad, planteada en muchos ámbitos y lugares en la Hispanoamérica en el período que ahora revisamos.

En el caso de *La región más transparente* el problema se presenta en tres niveles diferentes. En primer lugar se plantea como una pregunta por la identidad mexicana, y americana por extensión, desde una perspectiva mitológica-histórica, principalmente a través de las reflexiones de Ixca Cienfuegos y los ritos arcaicos que Teódula practica en su casa, en medio de una ciudad moderna.

¹³³ Estas influencias culturales han sido señaladas tanto por los críticos como por los autores del período que nos ocupa. “*Casi desde sus comienzos –(las letras latinoamericanas)- procuraron reinstalarse en otros linajes culturales, sorteando el ‘acueducto’ español, lo que en la Colonia estuvo representado por Italia o el clasicismo y, desde la independencia, por Francia e Inglaterra, sin percibir las como las nuevas metrópolis colonizadoras que eran, antes de recalar en el auge contemporáneo de las letras norteamericanas*”. Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI editores, México, 2004. Pág. 11.

En otro ámbito, la pregunta se hace histórica principalmente con la reflexión sobre la revolución que plantea Fuentes a través de sus personajes. Cada uno de ellos expone su parte, su posición, su historia, sus recuerdos con respecto a la revolución, y Manuel Zamacona será el encargado de procesar todos estos elementos para intentar elaborar una teoría general de México.

Por último, la problemática llega al nivel cotidiano en que los personajes comparan su situación y adscriben a uno u otro elemento según el contexto en que se encuentren.

Abordaremos el problema a la inversa, es decir, partiremos analizando este último elemento, el más contingente, para ver como se plantea en el cotidiano de los personajes, antes de ser procesado por un pensamiento intelectual.

Como hemos visto, los personajes de la novela se clasifican, según las categorías establecidas por el propio Fuentes: “aristócratas”, antes ricos y luego pobres; “burgueses” antes pobres y luego ricos; y “el pueblo”, siempre pobre.

Los aristócratas, representados por la familia de Ovando, que progresivamente han ido consumiendo los escasos bienes que lograron salvar de la revolución, reafirman constantemente su grandeza en un pasado ya remoto. Dentro de ese pasado de esplendor, el refinamiento, el buen gusto de clase, la educación, y en general todo lo que se relacione con el ámbito cultural estará vinculado a Europa, principalmente a Francia¹³⁴. Doña Lorenza de Ovando lo dice abiertamente en la fórmula

¹³⁴ La idea de un pasado de esplendor relacionado con Europa ya está presente en la literatura hispanoamericana desde 1845, con la publicación de *Facundo, civilización y barbarie en las pampas argentinas*, de Domingo Faustino Sarmiento: “Hoy día las formas se descuidan entre nosotros a medida que el movimiento democrático se hace más pronunciado, y no es fácil darse idea de la cultura y refinamiento de la sociedad en Buenos Aires hasta 1829. Todos los europeos que arribaban creían hallarse en Europa, en los salones de París, nada faltaba, ni aun la petulancia francesa, que se dejaba notar entonces en el elegante de Buenos Aires”. Sarmiento, Op. Cit. Ediciones Cátedra, Madrid, 2011, Pág. 180. La cita nos sirve para comprender mejor el ideal decimonónico de cultura que miraba siempre hacia Europa, y de cómo este ideal no era exclusivamente mexicano, sino también la visión de un argentino, que escribió estas páginas en Chile.

*“Nuestra patria espiritual está aquí, en Europa, no me cansaré de repetirlo”*¹³⁵

Esta visión de primacía cultural y espiritual centrada en el mundo europeo, Fuentes la hace comparecer en el presente de la novela, en el México de 1951, y así lo demuestran las citas y palabras en idioma extranjero pronunciadas en la fiesta al inicio de la novela. Por otro lado, entre las amistades de la aristocracia se cuentan varios extranjeros y en las reuniones, como decíamos, abundan las citas y las frases en alguna lengua extranjera.

Como citamos antes, en relación a este uso de lenguajes extranjeros, se complace la aristocracia con los avances del pequeño Benjamín, cuando a los dos años gritaba “<Aux aztéques, aux aztequés>”¹³⁶

La expresión, se comprende, alberga un doble sentido que toca un aspecto fundamental de la relación de los mismos mexicanos con México. El pequeño aprende el francés, lo que ya es motivo de orgullo. Luego, si con el francés, aún jugando, declara la guerra a los aztecas para orgullo de su familia, queda de manifiesto que en la base ideológica de este grupo aristócrata los aztecas, y con ellos, el mundo precolombino, los indios, son el enemigo, lo negativo, el mundo que se debe eliminar. De este modo revela, a través de un juego, un trasfondo anti – indígena, herencia de la conquista, que sostuvo a este grupo de personajes y que en su genealogía, y en su aspecto físico, no parecen tener trazas indígenas.

Esta ausencia de trazas, esta genealogía de abuelos, padres y tíos castizos, constituye una casta especial de personajes cuyo pasado mantiene una influencia social que trasciende a la revolución dentro de la obra de Fuentes. Gracias esta genealogía y al prestigio que conlleva, la familia de Ovando puede mantenerse en

¹³⁵ Fuentes, Carlos. Op. Cit. 221.

¹³⁶ Ibídem. Pág. 222.

contacto con los grupos de poder luego de que en México se instala el partido revolucionario aunque ya no posean el respaldo económico que tuvieron en durante el Porfiriato.

Esta genealogía mantendrá el prestigio de la familia frente a los nuevos ricos mexicanos, en la novela representados por la figura de Federico Robles y Norma Larragoiti.

Para estos personajes, nuevos en el panorama de la alta sociedad mexicana, el pasado, su ascendencia, se sume en la oscuridad, en una nebulosa, que Ixca Cienfuegos buscará sacar a la luz.

En ese pasado oculto se haya la pobreza y, sobre todo, orígenes y trazas indígenas que se hace menester negar para poder pertenecer plenamente a una sociedad eminentemente racista.

Robles, como personaje público, representante del partido revolucionario, y con rasgos evidentemente indígenas, no puede permitirse declaraciones en contra del propio poder que lo sostiene, pese a que sus políticas y sus acciones, al menos según Zamacona, vayan en desmedro de aquellos a quienes la propia revolución quiso beneficiar.

Norma, sin embargo, por su afán de pertenencia social, por su actitud manifiesta de “social climber”, tendrá siempre presentes estos antecedentes como un signo negativo, a ocultar, para lograr sus objetivos

“sólo le pido a Dios que no me arrebaté mi orgullo; es lo único que tengo, que verdaderamente siento mío: mi orgullo. Que está por encima de esta viejecita mestiza (¿cómo pudo mi padre, rubio y español, casarse con ella? gracias a Dios, heredé el tipo de él) que todo el día anda uniformada de delantal y rebozo. ¡Y el patán de mi hermano! Para picar piedras, para eso es bueno. Creo que hasta los tíos empiezan a

*verlos con vergüenza. Ni los tíos, ni la vieja me comprenden: quiero llegar alto, rozarme con lo mejor que ofrece México. ¡No, por Dios, no rozarme! Ser lo mejor que ofrece México”*¹³⁷.

Mientras, el grupo de personajes a los que Norma aspira integrarse (compuesto por muchos extranjeros) comentan, contrariamente lo que su familia respeta

*“<-Vamos a ver cuánto dura este país sin las compañías petroleras
<--Ils son bêtes! Un país de indios, y gobernado por un indio...
<-...hace falta una Junta de Notables. Allí estaba la solución. O en la
inmigración europea...”*¹³⁸.

En la cita, por medio de la lengua francesa, queda de manifiesto el pensamiento de un grupo particular de mexicanos, para los que lo europeo representa el bien superior, lo notable, la solución para los problemas que enfrenta el país. En la cita se equipara, además, al indio con la bestia, del que en cuestiones gubernamentales solo se podría esperar la más completa incapacidad. La alusión a las compañías petroleras la abordaremos más adelante, ya que será uno de los argumentos de Zamacona ante Robles cuando se analicen comparativamente las políticas económicas de la revolución y la inversión de los roles dentro de economía mexicana.

Si a los ojos de esta clase social el elemento indígena representa lo negativo, para Norma Larragoiti y sus aspiraciones será, sin duda, algo digno de desprecio, con cuya distancia marcará su diferencia, su “clase”. De las descripciones, que se dan a lo largo de toda la obra, de Robles y de sus orígenes, se entiende que su figura es todavía

¹³⁷ Ibídem. Pág. 252-53.

¹³⁸ Ibídem. Pág. 253.

la de un indio, lo que desde pequeño significó para él una marginación, hasta el momento en que con la revolución pudo hacerse un lugar en la economía mexicana

“Entró como acostumbraba entrar, embistiendo lento, con la cabeza india, rapada sobre las sienes...”¹³⁹.

En cuanto a su familia, y sus orígenes

“Un riachuelo manso y junto a él un jaca, bosques muy delgados, algunas milpas; venía un hermano tras otro, de manera que tenerlos ya no era cosa de alegría o de pena; y la madre sabía recuperar tan pronto esas formas concisas, que apenas están allí, de la raza purépecha”¹⁴⁰.

Su relación con el sacerdote a quien ayuda en Morelia mantiene siempre esta diferencia racial con el mundo del poder

“Es un indito frágil y dócil, que ha comprendido temprano las diferencias que lo separan de los mejores”¹⁴¹.

En cuanto a los pensamientos de los de Ovando cuando Robles ya es el eminente banquero a quien, pese a su orgullo de casta, deben pedirle constantemente favores

¹³⁹ Ibidem. Pág. 186.

¹⁴⁰ Ibidem. Pág. 227.

¹⁴¹ Ibidem. Pág. 235.

*“Norma es una cursi y su esposo un barbaján salido de quién sabe qué chaparral”*¹⁴².

Calificativo que repite Norma en el desenlace del matrimonio, como si la hubiese oído o adivinado idéntica entre las falsas lisonjas de Pimpinela, como si no hubiese otra interpretación de su figura

*“¿Y por qué me toleraste? Porque yo te daba algo, ¿verdad?, lo que no te podían dar todos tus millones. La sensación de que pertenecías, de que no eras un barbaján, un indio mugroso, que podías llegar a ser gente decente”*¹⁴³

En estas palabras el adjetivo “mugroso” refuerza la terrible ofensa que para Norma significa ser un “indio”. Luego, ya desatada, confiesa algo que ya ha confesado a Ixca, su mayor miedo, el haber tenido un hijo suyo

*“-¿Nunca sentiste el asco que me daba acostarme contigo, tratando de aguantarme, hasta vencer mi propia carne y dejarte pasar por ella como si fueras... otra cosa, un camaleón, no un hombre? ¿nunca?”*¹⁴⁴

En la confesión a Ixca

¹⁴² Ibídem. Pág. 461.

¹⁴³ Ibídem. Pág. 495.

¹⁴⁴ Ibídem. Pág. 496.

*“Mira mi cuerpo, tócalo, y luego míralo a él, y dime si no me ha de dar miedo pensar que puede hervirme en la barriga otro igual a él...dime”*¹⁴⁵.

De este modo queda desacreditado en cada ocasión el origen indígena, el poder de Robles quedará siempre incompleto, como si su raza, su sangre, fuesen una afrenta, un estigma imborrable, impropio del poder, de la decencia y del orgullo. Robles es discriminado por factores racistas.

La aristocracia se ufana de un lugar y una pertenencia arrebatada al mundo indígena, pero jamás tolerará que a ella misma le arrebaten el sitio. De allí que para ellos, dueños de la ciudad, Norma siempre será una aparecida en la sociedad

*“sabe que con todo su dinero no puede alcanzar el chic y las cualidades de race de Pimpinela: Norma Robles. Cette petite parvenue!”*¹⁴⁶

a.5. La ciudad política

En otro ámbito, ya no social, sino político, la ocupación de la ciudad operada por la Revolución es puesta en duda y criticada por Manuel Zamacona, intelectual mexicano que cuyo tema principal parece ser justamente México. En distintas instancias que encontramos al personaje, discute sobre México, ya sea en la fiesta inicial, en casa de Robles, en conversación con Ixca o bien en su casa, mientras escribe.

¹⁴⁵ Ibídem. Pág. 421.

¹⁴⁶ Ibídem. Pág. 499.

El tema de la revisión histórica de México y el papel de la revolución cobra importancia si la entendemos dentro del marco de la reflexión por lo americano desarrollada en este período. Dentro del contexto específico de la ciudad de México se trata de definir los postulados de la Revolución y el cumplimiento o no de las políticas implementadas luego de su instalación permanente en el gobierno. No estará de más recordar que la Revolución implicó la participación de grupos rurales que tras la victoria se instalan en la ciudad para desde allí administrar el Estado, como queda de manifiesto con la lectura de las novelas de la revolución, cuyo ejemplo más conocido es *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela. Como señala Octavio Paz esta literatura surge justamente cuando por medio de la revolución se redescubre al pueblo y se “lo convierte en motivo de inspiración”. Sin embargo, señala el mismo Paz a continuación, este movimiento campesino y popular no contaba con las bases ni los instrumentos teóricos mínimos para organizar un Estado, de modo que “la Revolución no podía justificarse a sí misma porque apenas si tenía ideas... Vasconcelos resuelve la cuestión al ofrecer su filosofía de la raza iberoamericana... Por desgracia (continúa Paz), la filosofía de Vasconcelos es ante todo una obra personal ... No es difícil encontrar en el sistema vasconceliano fragmentos todavía vivos, porciones fecundas, iluminaciones, anticipos, pero no el fundamento de nuestro ser, ni el de nuestra cultura” (Paz, 2000, Pág. 154).

Será en este mismo sentido que Zamacona pondrá en duda que la revolución haya efectivamente cambiado las cosas. Para él podría ser, en definitiva, que la revolución lo único que hizo fue cambiar los personajes dentro de un mismo sistema. Es decir, imponer a Robles en el lugar de un de Ovando, por ejemplo, sin modificar en el fondo ni los métodos, ni los privilegios asociados a una casta determinada. La igualdad de las posibilidades queda lejos de cumplirse, para la gran mayoría de la población. Dice Pacheco en el citado homenaje a Fuentes que “El tema de La región más transparente era y es el fracaso de la Revolución mexicana. En vísperas de su cincuentenario (1960) Fuentes la juzgó una revolución traicionada” (Pacheco, 2008. Pág. XXIX).

Si se puede observar en la novela, sin embargo, un cambio en cuanto a la fuente de riquezas: el poder económico se moderniza, y pasa de la posesión de grandes latifundios, propio del período de Porfirio Díaz y el esplendor de los de Ovando, hacia el control de las operaciones bancarias controladas en el nuevo orden por las maniobras de Robles y Régules, los burgueses, los nuevos millonarios de la ciudad.

Las operaciones de estos personajes están declaradamente fuera de todo fundamento ético, y no titubean al momento de arruinarse mutuamente, de especular con dineros ajenos, de engañar, mentir, traicionar, asesinar, etc.

“Figúrese: se enteró de que unos porfiristas arruinados y además menso vendían varias manzanas del centro a la quinta parte de su valor. Luego luego fue Federico a proponer la venta de los terrenos, que ni siquiera eran suyos, a tres veces su valor real a unos banqueros gringos. Como los banqueros cicatearon al precio, Robles se consiguió un cheque falso del general por cinco veces el valor de los terrenos, dizque para uso del Gobierno. Los gringos capitularon, le pagaron los terrenos al precio que pedía Robles, y después Federico fue a hablar por primera vez con los porfiristas y se los compró a la quinta parte de lo que valían”¹⁴⁷.

Desde esta perspectiva podemos pensar que el lugar sin ley, el espacio del abuso del poder y de la fuerza, se traslada desde el campo a la ciudad

“Se dio cuenta de que para la agricultura no había un centavo disponible, que ahora todo era predio urbano, comercio, industria, y todo en el Distrito Federal”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Ibídem. Pág. 305.

¹⁴⁸ Ibídem. Pág. 307.

Así, en el diálogo que establece Robles con Zamacona, el poderoso banquero con el intelectual, expone la defensa al sistema de gobierno instalado por la revolución y su crítica. El dialogo se convierte en la instancia política por excelencia, que analiza la administración y el funcionamiento de la ciudad desde una perspectiva amplia y distante capaz de abarcar la economía, la historia, los privilegios del presente, entre otras cosas

*“Porque nos habíamos criado en jacales teníamos –así, sin cortapisas- derecho a una casona con techos altos y fachadas labradas y jardines y un Rolls a la puerta. Lo demás es no entender qué cosa es una revolución. Las revoluciones las hacen hombres de carne y hueso, no santos, y todas terminan por crear una nueva clase privilegiada”*¹⁴⁹.

Sin embargo Zamacona no se resigna a que tanta muerte y sacrificio, a que unos ideales que el considera válidos, hayan desembocado en la nada, en la vuelta a lo mismo, en el retorno de Sísifo, en lugar de la abolición de las desigualdades y los privilegios

*“No puedo pensar que el único resultado concreto de la Revolución Mexicana haya sido la formación de una nueva casta privilegiada, la hegemonía económica de los Estados Unidos y la paralización de toda la vida política interna”*¹⁵⁰, 397.

Y es que, como señala Pacheco, a Fuentes “le tocó la suerte de atestiguar la agonía de la capital mexicana, espejo oscuro donde el mundo contempla el hundimiento de todas las teorías acerca del progreso” (Pacheco, 2008, Pág. XXXV).

¹⁴⁹ Ibidem. Pág. 247.

¹⁵⁰ Ibidem. Pág. 397.

a.6. La institución revolucionaria

“No tienes memoria, porque todo vive al mismo tiempo”

La revolución entonces no representa, para la administración de la ciudad, para México, un ideal abstracto, como dice Robles en el párrafo antes citado, no la hacen los *santos*, y desde este punto de vista los hechos no corresponden, según Zamacona, a las intenciones iniciales de una revolución a la que él pueda adscribir y validar, como ciudadano e intelectual, en todo su esquema organizativo

*“A veces se me ocurre pensar que México vive un prolongado Directorio, una fórmula de estabilización que, a la vez que procura una notable paz interna, impide un desarrollo cabal de aquello que la Revolución se propuso en su origen”*¹⁵¹.

Abiertamente ya, y precipitando el fin de la conversación, Zamacona, que no puede aceptar las justificaciones de Robles en relación a sus privilegios y a las gestiones gubernativas, acusa directamente a la revolución de reaccionaria

*“-No licenciado, no acepto su explicación... Esa nueva plutocracia no ha tenido su germen en el trabajo, sino en el aprovechamiento de una situación política para crear negocios prósperos; y su temprana creación frustró, desde arriba, lo más puro de la Revolución. Pues esta casta desempeña no solo una función económica, como usted cree, sino una función política, y ésta es reaccionaria”*¹⁵².

¹⁵¹ Ibidem. Pág. 395.

¹⁵² Ibidem. Pág. 397.

Esta función política a la que alude Zamacona, y que ya ha sido mencionada, tiene relación a la autonomía productiva que según el intelectual ha sido vendida al poder norteamericano, en aras de un capitalismo que el banquero defiende mientras Zamacona lo tacha de retrogrado. La revolución conduce a México al capitalismo, según el propio Robles, mecanismo que para Zamacona encarna la traición de los principios revolucionarios que él intuye en los orígenes del movimiento

“ ¿No resulta bastante contradictorio que en el momento en que vemos muy claramente que el capitalismo ha cumplido su ciclo vital y subsiste apenas en una especie de hinchazón ficticia, nosotros iniciemos el camino hacia él? ¿No es evidente que todo el mundo busca fórmulas nuevas de convivencia moral y económica? ¿No es igualmente claro que nosotros podríamos colaborar en esa búsqueda?

-¿Qué quiere usted? ¿Un comunismo criollo?

-Póngale usted el mote que quiera, licenciado. Lo que a mi me interesa es encontrar soluciones que correspondan a México, que permitan, por primera vez, una conciliación de nuestra sustancia cultural y humana y de nuestras formas jurídicas. Una verdadera integración de los miembros dispersos del ser de este país¹⁵³.

El control que las empresas norteamericanas ejercen sobre México, que el capitalismo ejerce sobre la ciudad en función del “progreso” que defiende Robles, aleja, separa, margina, todo un sustrato de México encarnado principalmente en las figuras de Ixca y Teódula.

Para Zamacona, la revolución abre un espacio una concepción de México que estaba fuera de la lógica del Porfiriato, que incluye una visión simultánea del México moderno y de las arcaicas tradiciones aun presentes en el país y la ciudad. Sobre la

¹⁵³ Ibídem. Pág. 395.

conjunción de estas dos esferas debería construirse entonces la nueva política del país, y no volver al sistema que imperaba antes de la revolución, y que parece estarse repitiendo en el presente de Zamacona

“La Revolución nos obligó a darnos cuenta de que todo el pasado mexicano era presente y que, si recordarlo era doloroso, con olvido no lograríamos suprimir su vigencia”¹⁵⁴.

La “vigencia del pasado” y la “sustancia cultural humana” a que se refieren los personajes de Fuentes abre una vez más la reflexión en torno a lo propio, a la autentica esencia del ser mexicano, que redundando en la pregunta por el ser americano, y que conduce, entre otras fuentes, al pensamiento americanista que impera en este período histórico de la literatura hispanoamericana. Sobre esta identidad latinoamericana que se está aun por descubrir, por florecer, y que la revolución “obliga” a México a reconocer, reflexiona Fuentes a través de su personaje Ixca Cienfuegos, personaje dual que reúne en su propia figura tanto los elementos del mundo moderno como los elementos del mundo indígena, ambos simultáneos, habitando dentro de una misma ciudad y, en este caso, dentro de un mismo cuerpo¹⁵⁵. Según señala Jean Franco “el hecho de que la voz narradora predominante en el libro sea la de Ixca indica un horizonte para el texto y una verdad proclamada: México no se encaminará hacia el conocimiento de sí si no integra ese pasado reprimido, rechazado en los trasfondos de la conciencia” (Franco, 2002, Pág. 70). Hemos ya visto las conexiones que el personaje es capaz de establecer entre dos polos aparentemente opuestos, es decir entre lo más alto del moderno poder capitalista, a través de la figura de Robles, hasta los sistemas de pensamiento más arcaicos representados por los ritos

¹⁵⁴ Ibídem. Pág. 396.

¹⁵⁵ Como hemos citado antes, esta dualidad la encarnan en su propio cuerpo varios personajes, como Robles a la vez mísero y poderoso, su señora Norma, rica y pobre a la vez, o a la inversa, la familia Ovando, ricos antes y pobres ahora, pero asumiendo en una figura única, en un mismo cuerpo, ambas situaciones.

de Teódula Moctezuma, que encarna desde el nombre la figura azteca por excelencia, a través de la directa referencia al antiguo rey de la ciudad.

Las descripciones de sus habitaciones son elocuentes. Tanto la oficina de Robles como su casa en las Lomas de Chapultepec destacan por el lujo y la sofisticación de sus decorados, por las comodidades que ofrece el mobiliario moderno, mientras la casa de Teódula, en un barrio marginal, y pobre —es vecina de Rosa, la criada de Robles— se caracteriza por su pobreza y su estrechez. El siguiente pasaje se desarrolla en la casa de Teódula.

“La luz del atardecer se metía, enterrada, por las rendijas de las tablas viejas y la paja que formaban y cubrían las paredes del lugar. Dos petates amarillos el comal, el racimo de chiles secos colgados de un clavo, la masa para las tortillas, una canasta llena de trapos. La viuda Teódula dejó la escoba, recogió un cántaro y comenzó a regar el suelo polvoso¹⁵⁶”.

La casa es más bien una choza que Fuentes denomina jacal, el mismo vocablo utilizado para referirse al lugar en que nació Robles, ahora instalado en las alturas, tanto en las Lomas de Chapultepec como en su oficina desde la que contempla la ciudad.

Teódula ha traído a la ciudad las formas de la vida rural, indígenas, que no parecen haber variado gran cosa, y desde ese lugar y con esos hábitos, interactúa a su modo con la gran urbe mexicana. Demuestran no solo “la preeminencia del universo precolombino — el origen — y sustentan la idea de preeminencia de la aportación indígena para la formación de la nación mexicana (Franco, 2002, Pág. 70). Como ejemplo de ello, en su cuarto, estrechamente ligado a la tierra, guarda un cementerio con los restos de su marido y de sus hijos, que es también una forma de hacer presente

¹⁵⁶ Ibídem. Pág. 333.

el pasado y de prolongar los ritos indígenas dentro de la ciudad, de “señalar el peso de una tradición indígena a menudo sojuzgada y solapada” (Franco, 2002, Pág. 70)

“Ambos, de rodillas, retiraron el petate y apartaron con las manos la tierra hasta dejar descubierta una plancha de madera. Ixca la levantó con esfuerzo y el jacal se inundó de un olor a la vez tibio y húmedo, olor de barro mojado y flores secas. Ixca se dejó caer en el pozo abierto.

-Primero la de don Celedonio, que es la más grande –dijo Teódula. La caja de madera carcomida ascendió verticalmente, empujada por Ixca, y luego cayó con un sordo estrépito sobre el suelo polvoso. La viuda la arrastró a un rincón y ya sin aliento regresó a recoger las otras cajas, más pequeñas, que Cienfuegos había levantado del sótano funeral”¹⁵⁷.

Estos restos representan en la casa de Teódula, en su jacal, el tesoro máspreciado. Los huesos de sus familiares la ponen en estrecha relación con el pasado dentro de la ciudad y de su presente histórico. Ella literalmente “vive” aún con su marido y con sus hijos muertos que, enterrados, anclan, enraízan, su casa a la tierra y convierten el lugar en un espacio sagrado.

De este modo la vigencia del pasado que, en palabras de Zamacona, había traído como consecuencia la Revolución para la conciencia mexicana, en la casa de Teódula, la mujer indígena asentada en la ciudad, esta “vigencia” es un hecho cotidiano, habitual, y los restos de sus familiares está protegidos justamente “*para que tus huesos no dejen de cantar nunca*”. Esta idea de la presencia de los muertos en la actualidad es recogida en muchas otras obras del período, desde el recuento histórico de Neruda en el *Canto General*, el sugerente título de Miguel Ángel Asturias *Los ojos de los enterrados*, hasta el también mexicano *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, por nombrar algunos. Su fuerte presencia es descrita por Teódula en el siguiente párrafo, muy propio, por lo demás, de la literatura conocida bajo el rotulo de realismo mágico,

¹⁵⁷ Ibídem. Pág. 337.

que les permite a los escritores de este período incorporar elementos que no cabrían dentro de la lógica racional de occidente

*“no son los hombres los que hacen la vida sino la tierra misma que pisan, ¿sabes? Pueden venir los que vinieron, todos, los que nos quitaron las cosas y nos hicieron olvidar los signos, pero debajo de la tierra, allá, hijo, en los lugares oscuritos a donde sus pies ya no pueden pisotearnos, allá todo sigue igualito, y se escuchan igualitas las voces de donde venimos: tú lo sabes”*¹⁵⁸

o bien, más explícito aún el pensamiento de Teódula al respecto

*“Los nuestros andan sueltos, andan invisibles, hijo, pero muy vivos”*¹⁵⁹.

Así, dos visiones del mundo se encuentran, la de una gran ciudad que crece sin conciencia de su pasado y la del mundo indígena, dentro de la misma ciudad, que vive cotidianamente con su pasado.

Las novelas publicadas por Fuentes en este período, principalmente *La región más transparente* como *La muerte de Artemio Cruz* pueden interpretarse en ese mismo sentido de hacer presente el pasado de México, de reconstruir a través de la literatura la memoria de la ciudad y de sus habitantes, en un proceso que, para este período, cierra su obra *Terra Nostra*.

Este intento de conciliar dos mundos opuestos, moderno e indígena, europeo y americano, es central para la reflexión sobre lo americano. La propuesta de Fuentes es

¹⁵⁸ Ibídem. Pág. 447.

¹⁵⁹ Ibídem. Pág. 448.

canalizada a través de las reflexiones de Ixca Cienfuegos, único personaje capaz de moverse entre dos esferas distintas, en la que una tiende a negar la otra, y a través de Manuel Zamacona, poeta e intelectual, para quien será justamente esta mezcla lo propio de México y del continente

*“lo original es lo impuro, lo mixto. Como nosotros, como yo, como México. Es decir: lo original supone una mezcla, una creación, no una puridad anterior a nuestra experiencia. Más que nacer originales, llegamos a ser originales: el origen es una creación”*¹⁶⁰.

Las reflexiones de Zamacona representan un tipo de pensamiento lógico propio del mundo occidental, y supone para la definición de lo propio del continente una creación, lo que implica, además de una relectura del pasado y sus “creaciones”, un futuro, algo por hacerse, por realizarse, en una sucesión de acontecimientos. Este pensamiento, sin embargo, es teórico en el mismo sentido de la revolución que Zamacona critica, y puede siempre distorsionarse en términos prácticos (repetición de lo mismo), y ya en su concepción misma de la revolución hay una distorsión, una ilusión, un ideal que Robles sabe erróneo

*“-Sí, la Revolución. Ustedes saben cómo empezó, y yo lo viví. Sin programa, sin ideas, casi sin metas –aunque el amigo Zamacona aquí piense lo contrario. Con jefes improvisados y pintorescos. Sin táctica ni pensamiento revolucionario auténtico”*¹⁶¹.

Zamacona interpreta el pensamiento de Ixca, que apunta en otra dirección, dentro de lo que podemos suponer un pensamiento más ligado al mundo indígena, que

¹⁶⁰ Ibidem. Pág. 196.

¹⁶¹ Ibidem. Pág. 473.

opera bajo una lógica diversa a la occidental, que como sistema de pensamiento se introduce en América desde la conquista

*“Cienfuegos piensa que regresar, dejarse caer hasta el fondo, nos asegurará ese encuentro, esa revelación de lo que somos. No; hay que crearnos un origen y una originalidad”*¹⁶².

Estos dos tipos de pensamiento tienen en común la necesidad de asimilar el pasado para la realización del presente, de un presente que al afirmarse no se niegue constantemente a sí mismo, como ocurría en el caso de Norma Larragoiti, y cuya caída, junto a la de Robles en el final de la novela, revela simbólicamente la inviabilidad de una construcción social que niegue su pasado, que no se sustente sobre él, del mismo modo que antes de la revolución la aristocracia mexicana negó su pasado indígena. Ambos sistemas, en lugar de crear su propio estatuto, pretendieron imitar formas preexistentes

*“Afirmación de las definiciones formales en proyectos anti-históricos, fundados en la importación, en la imitación extralógica de modelos prestigiosos. Negación del pasado como supuesto inicial de todo proyecto salvador”*¹⁶³.

Lo que en el caso de la aristocracia pre-revolucionaria equivalía a la imitación de las formas europeas, después de la revolución se traduce en la implementación de las formas norteamericanas, a través del capitalismo al que, como hemos visto, adscribe Robles.

¹⁶² Ibídem. Pág. 197.

¹⁶³ Ibídem. Pág. 198.

El pensamiento de Ixca Cienfuegos, como el de Teódula Moctezuma, apunta a la simultaneidad, es decir, a la actualidad del presente y del pasado dentro de una única realidad. Dice a propósito de ellos, los *guardianes*, Carmen Iglesias que “reviven en la obra de Fuentes como arquetipos muy vivos y reales de un pasado idealizado, mágico y religioso al tiempo, en el que la totalidad del mundo no se ha fragmentado todavía”, más aun, “no hay un corte drástico ni un escalonamiento sucesivo que separe para siempre lo prelógico de lo lógico y lo científico, sino que existe en la historia de las sociedades humanas una simultaneidad de todos los estratos” (Iglesias, 2008. Pág, 545). Esta realidad para Ixca se hace presente en la ciudad misma: su función es identificar esos fragmentos y reunirlos en una visión integradora de la ciudad, hasta identificarse él mismo con la ciudad, sus calles y sus personajes

“Estaban frente al convento del Carmen... El frío viento de diciembre arrastró a Cienfuegos, con pies veloces, por la avenida, por la ciudad, y sus ojos el único punto vivo y brillante de ese cuerpo sin luz- absorbían casas y pavimentos y hombres sueltos de la hora, ascendían hasta el centro de la noche y Cienfuegos era, en sus ojos de águila pétrea y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, recuerdos, rumores, presentimientos, la ciudad vasta y anónima, con los brazos cruzados de Copilco a los Indios Verdes, con las piernas abiertas del Peñón de los Baños a Cuatro Caminos, con el ombligo retorcido y dorado del Zócalo, era los tinacos de las azoteas y las macetas renegridas, era los rascacielos de vidrio y las cúpulas de mosaico y los muros de tezontle y las mansardas, era las casuchas de lámina y adobe... y también los cadáveres gratuitos y las muertes irracionales de Manuel Zamacona y Gabriel y era una familia que dejaba todos sus ahorros en una vacación acapulqueña y Feliciano Sánchez muerto sobre un llano de plomo y Pimpinela de Ovando y era, por fin, su propia voz, la voz de Ixca Cienfuegos”¹⁶⁴.

¹⁶⁴

Ibidem. Pág. 544-545-546.

La novela de Carlos Fuentes atraviesa así por la simultaneidad de los tiempos históricos de México. Estos tiempos determinan diversos fragmentos que, en su yuxtaposición, ofrecen en su conjunto una posible imagen de la ciudad de México que, en su inmensidad y profundidad, revela la imposibilidad de su aprehensión cabal bajo un relato único, cerrado, lineal. *La región más transparente* se presenta de este modo como un intento por realizar una “obra total”.

B. Lima en *Conversación en La Catedral*

b.1. Ciudad represión

La gran ciudad de Lima está en el centro de la novela de Mario Vargas Llosa *Conversación en la Catedral*, publicada en 1969 luego de un largo itinerario de escritura. En esta obra, al igual que en la novela de Carlos Fuentes que acabamos de analizar, se presenta la ciudad en todos sus estratos sociales, desde las más humildes formas de vida hasta las más opulentas casas, en un transito que confluye y conduce al lector desde un pequeño pueblo lejano y desde un barrio pobre y marginal hasta los barrios y las casas de más alto poder, económico y político, tanto en la ciudad como fuera de ella, constituyéndose en “su novela más totalizadora” en soque abarca todo el Perú, en un elenco que incluye “la costa, la montaña, Lima, Miraflores, Arequipa, Cuzco, Pucallpa, Ica, Camaná, Trujillo, las zonas fronterizas, los latifundios, universidades, barriadas, redacciones de periódicos, bulines, ministerios, rascas, boites, cárceles, fábricas...” (Díez, 1972, Pág. 175-176).

A diferencia de *La ciudad y los perros* (1962), la primera novela de Vargas Llosa, en que a través de las pugnas internas de escuela militar Leoncio Prado se

retrataba simbólicamente el resto de la ciudad, Lima, en *Conversación en La catedral* la centralidad de la política se enmarcaría según Luis Díez en ámbito más amplio que involucrará a toda esta parte del continente, “un momento vital para Sudamérica: cuando la plaga del despotismo se extendía por todo el continente. Esta era la época en que la dictadura mediocre de Manuel Odría se había asentado en Lima y regía el país, no por la abierta violencia, como sucedía en otras partes, sino por la corrupción hipócrita” Díez, 1972, Pág. 170).

A través de un amplio tránsito por Lima y sus formas de vida, Vargas Llosa identifica algunos de los múltiples escenarios posibles dentro de la ciudad, que se presenta como una suerte de laberinto complejo, lleno de trampas y de dobles fondos¹⁶⁵ que comienzan a desplegarse a través de mecanismos que se activan por obra del azar.

La primera trampa que se advierte en la novela y que nos muestra la movilidad de los términos de referencia dentro de las significaciones de la ciudad lo constituye el hecho de que la conversación que se da entre los protagonistas de la novela se desarrolla en un bar llamado La Catedral, ubicado en un barrio pobre de Lima, y no en la iglesia principal, como cabría suponer, es decir, en el centro administrativo de la ciudad. La revelación del encuentro se desarrolla entonces en un lugar marginal y por coincidencias del azar.

Este azar que propicia el encuentro entre los dos personajes deja entrever, por otro lado, uno de los muchos aspectos siniestros de la ciudad. Santiago ha perdido a su perro. Ha sido raptado por funcionarios municipales que se encargan de recoger a los perros vagos que se encuentren en la ciudad para llevarlos a la perrera. En efecto, la novela que apenas comienza, ya ha descrito dos episodios en que los perros vagos deambulan por la ciudad entre la gente "*Frente al Hotel Crillón un perro viene a*

¹⁶⁵ La novela de Vargas Llosa se sustenta, de hecho, en esta doble condición de lugares y personajes. Desde el título, que hace pensar inicialmente a una iglesia, cuando se trata de un bar; la casa de Bermúdez, que en realidad más parece un antro; el gobierno y sus mecanismos, que más parecen de una organización criminal; o la universidad, que se presenta como sede política. Estas ideas del doble cabría ponerla en relación con el doble y su relación con Freud, en su artículo sobre Lo siniestro.

lamerle los pies"(15) y *"El lustrabotas espanta a manazos a dos perros que jadean entre las mesas"*(17) lo que justificaría de algún modo las labores encargadas por la municipalidad. Sin embargo el perrito, Batuque, no vagaba solo, sino con Ana, la mujer de Santiago, y además con cadena

*"Estaba yendo al chino de San Martín a comprar una botella de vinagre, corazón, y, de repente, frenó a su lado un camión y se bajaron dos negros con caras de bandidos, de forajidos de los peor, uno le dio un empujón y el otro le arranchó la cadena y, antes de que ella se diera cuenta, ya lo habían metido a la perrera, ya se habían ido"*¹⁶⁶.

El hecho comienza a adquirir un aire inquietante. La mención de los "negros" con caras de "forajidos", anteriormente llamados "negros asquerosos" genera ya una distancia, una separación racial entre Ana y los funcionarios municipales, encargados de una labor ruin que ahora parece un hecho abusivo. Más que un acto de limpieza, un robo. La ciudad, a través de un hecho cotidiano, comienza a dar señales de un desorden, de un caos en el que abusos inesperados pueden ocurrir siempre, más cuando se trata de gente pobre

*"A los recogedores se les pagaba por animal, a veces abusaban, qué se le iba a hacer, era la lucha por los frejoles"*¹⁶⁷.

La descripción del lugar coincide con el tipo de trabajo que ahí se realiza, y es además un símbolo de Lima y de todo Perú, decadente, vil, ruin

¹⁶⁶ Vargas Llosa, Mario. *Conversación en la Catedral*. Santillana Editores Generales, Madrid, 2010, Pág. 20.

¹⁶⁷ *Ibíd*em, Pág. 22.

"Un heladero de la plaza Dos de Mayo los orienta: más adelante, un letrerito cerca del río, Depósito Municipal de Perros, ella allí. Un gran canchón rodeado de un muro ruin de adobes color caca -el color de Lima, piensa, el color del Perú-, flanqueado por chozas que, a lo lejos, se van mezclando y espesando hasta convertirse en un laberinto de esteras, cañas, tejas, calaminas"¹⁶⁸.

En la perrera Santiago se entera que a los perros los matan brutalmente: los meten en un saco y los apalean. Esta medida es, por mucho que espante, resolución municipal de las autoridades en respuesta a la alta presencia de perros sin dueño por las calles, por lo tanto, es una medida sanitaria razonada y organizada

"El zambo bajito corre, abre el costal, el otro zambulle adentro el salchicha. Cierran el costal con una cincha, lo colocan en el suelo y el Bataque empieza a gruñir, tira de la cadena gimiendo, qué te pasa, mira espantado, ladra ronco. Los hombres tienen ya los garrotes en las manos, ya comienzan uno-dos a golpear y a rugir, y el costal danza, bota, aúlla enloquecido, uno-dos rugen los hombres y golpean. Santiago cierra los ojos, aturdido.

-En el Perú estamos en la Edad de Piedra, mi amigo"¹⁶⁹.

Además, perversión dentro de la perversión, saca de apuros económicos a los verdugos que, pagados por cada ejecución que realicen, no dudan en recoger a todo perro que encuentren, sin importarles que tengan o no un dueño, como se ve en el caso de Bataque.

Tenemos así los primeros elementos descriptivos de la ciudad: la calle, lugar de

¹⁶⁸ Ibídem. Pág. 22.

¹⁶⁹ Ibídem. Pág. 23.

secuestro, la perrera, lugar de muerte. En ese clima nauseabundo, que “aturde” y hace tambalear a Santiago, se da el encuentro azaroso de los personajes cuya conversación será el relato que en definitiva compone la novela y ofrece al lector una imagen de la ciudad. En efecto, uno de los funcionarios, uno de los verdugos, es Ambrosio, antiguo chófer del padre de Santiago con el que, luego de reconocerse, van a conversar y beber cerveza en el bar La Catedral, sitio donde se desarrolla la conversación, como anticipa el título de la novela. El itinerario a través de la ciudad será entonces de la perrera al bar, y del bar a una visión general de los mecanismos de funcionamiento de la ciudad que atraviesa por la universidad, las casas de los personajes poderosos, los ministerios, las casas pobres, la redacción de un periódico y la comisaría de policía, entre otros espacios menores en cuanto a su presencia en la novela, llenos sin embargo de significado, como por ejemplo, un local en el centro de libros viejos que sirve como lugar de reuniones políticas clandestinas.

Abordaremos a continuación algunos de estos lugares que, en su conjunto, conforman los espacios de la ciudad. Será necesario advertir previamente, sin embargo, que estos espacios por sí mismos no constituyen a la ciudad, sino que ésta en su real fuerza y dimensión aparece solo cuando estos espacios son transitados, utilizados, visitados por los personajes y sus circunstancias a través de la articulación que de estos elementos realiza el escritor. Estos elementos, por lo tanto, constituyen su interpretación de la ciudad, su articulación particular, a través de elementos reales y verificables en el plano real de la ciudad de Lima, como es el caso de los edificios institucionales de la Universidad de San Marcos o el Ministerio de Gobierno en que trabaja Cayo Bermúdez, entre otros.

b.2. Bar – Catedral

El bar, como espacio dentro de la ciudad es un elemento muy recurrente dentro

de la literatura en general. Este espacio, este lugar, a la vez público y privado que permite a los personajes, paradójicamente, un cierto grado de intimidad en medio de los otros, no es un tópico exclusivo de la literatura sino que lo encontramos con mucha frecuencia en el cine y en la pintura moderna.

En el caso que aquí nos ocupa, el bar ocupa el centro del relato, el punto de la ciudad donde es revelado su secreto más profundo, esto es, la forma en que se administra el poder. A la vez, dentro de ese relato se refieren las circunstancias, los mecanismos y el modo de vida de quienes administran ese poder.

El bar define en la novela las coordenadas espacio temporales del relato. Es a través de ese específico lugar y del específico marco temporal en que la conversación se desarrolla que se articula la obra. El bar, uno de los muchos bares que se pueden encontrar en una ciudad como Lima, un bar anónimo, sin historia precedente, desconocido, elegido por el azar de las circunstancias, por estar allí, a la mano, disponible, despliega todo su potencial como lugar de diálogo libre y abierto, sin las trabas ni las censuras que impone el resto del quehacer cotidiano. Allí las nociones de tiempo y de espacio pierden su hegemonía y se abre la posibilidad de una fuga hacia regiones que permanecen ocultas, a través de relatos que iluminan zonas oscuras de la realidad y que juntos, los dos personajes, Santiago Zavala y el zambo Ambrosio, pueden reconstruir a partir de los fragmentos de información que cada uno maneja. En términos de un encuentro entre dos personajes dispuestos a conversar sin tapujos, y acompañados por una cierta cantidad de alcohol, se produce una comunión, canónicamente relegada al ámbito religioso y paganizada aquí a través del bar cuyo nombre, irónicamente, es La Catedral, símbolo del gran poder eclesiástico que desde tiempos remotos¹⁷⁰ en Lima se encarga de normar los comportamientos morales de los individuos, y cuyo modelo debieran ser sus representantes públicos. También una la conversación la catedral puede suponer o inducir a pensar en una confesión, que en este caso podría simbólicamente corresponder a Ambrosio, Zavala, o bien a Lima y,

¹⁷⁰ La catedral de Lima comenzó a construirse en 1535 en el lugar donde estaba el palacio del príncipe cusqueño Sinchi puma, y fue el mismo conquistador del Perú, Francisco Pizarro quien puso la primera piedra y cargó personalmente, en acto de devoción y humildad, el primer madero del templo, que se inauguró en 1540.

en definitiva, al Perú en general.

Nos referimos a un poder de carácter público cuyas determinaciones involucran a todo el resto de la población, es decir, el poder político administrativo del aparato estatal y sus relaciones con los grandes poderes económicos de Lima, tanto legales como ilegales.

En la conversación íntima que mantienen Santiago con Ambrosio, el ex chófer de su padre al que encuentra por casualidad en la perrera, en el bar La Catedral, ubicado en un barrio pobre de Lima, se develarán las tramas internas de la política peruana en un marco temporal que Vargas Llosa establece de cuatro horas. Más que brindar referencias físicas del lugar se resalta el ambiente del bar-restaurant de comida barata

“Huele a sudor, ají y cebolla, a orines y basura acumulada, y la música de la radiola se mezcla a la voz plural, a rugidos de motores y bocinazos, y llega a los oídos deformada y espesa. Rostros chamuscados, pómulos salientes, ojos adormecidos por la rutina o la indolencia vagabundean entre las mesas forman racimos frente al mostrados, obstruyen la entrada”¹⁷¹.

Del párrafo citado en la descripción que hace el narrador, podemos deducir la inclusión de la conversación entre los dos personajes principales dentro de aquella “voz plural” que se oye al unísono dentro del bar, y que se mezcla con los sonidos propios de una gran ciudad moderna a través de motores, bocinas y radiolas.

Sabemos que Ambrosio ha dejado de trabajar para los grandes personajes que detentan el poder, el Ministro de Gobierno Cayo Bermúdez, con quien tenía una amistad desde la infancia, y Fermín Zavala, padre de Santiago, rico e influyente

¹⁷¹ Vargas Llosa. Op. Cit. Pág. 28.

empresario limeño, y ha debido entrar a la perrera para ganarse la vida, por un sueldo miserable

“-Un sol por animal, don –dice el zambo-. Encima hay que llevarlos al basural donde los queman. Apenas un sol, don”¹⁷².

Desde el espacio del bar, entonces, y a instancias de Santiago, Ambrosio puede hablar libremente desde su condición de ex funcionario de los hombres más poderosos de la ciudad. La importancia de la narración de Ambrosio y la reconstrucción de los hechos que persigue Santiago se establece en esta dualidad entre lo privado y lo público. La reconstrucción de la historia de su padre, a través del relato de Ambrosio, lleva a Santiago a desvelar la historia del poder establecido en Lima.

El contexto en que se desarrolla la conversación a partir del encuentro fortuito entre los dos personajes bajo el aspecto macabro de una ciudad que para mantener su apariencia debidamente cuidada debe asesinar perros a través de funcionarios que reciben un pago en relación a la cantidad de perros sacrificados, y a los que les es indiferente, por tanto, si el perro tiene o no un dueño, es un contexto de violencia y brutalidad propios de la mentada edad de piedra.

Ambos personajes han dejado atrás una vida circundada por las distintas instancias del poder y se encuentran ahora en las antípodas, en los márgenes del poder y de la ciudad, en la precariedad de las instancias fortuitas del día a día, sin el amparo de las estructuras dominantes (dinero, organización, deberes, influencias, etc.). Ambrosio no tiene dinero para pagarse el almuerzo y a Santiago el pago de las cervezas le significa quedar sin dinero para los próximos días. El amparo, el refugio de estos discursos marginales será justamente el bar, llamado, irónicamente desde esta perspectiva, La catedral, en alusión al lugar de acogida cristiana y de comunión, tanto

¹⁷² Ibídem. Pág. 24.

material como espiritual. El bar, en este acercamiento simbólico, cumpliría principalmente la función confesional de la iglesia desde un ámbito pagano, característico, por lo demás, de las formas de habitar el espacio urbano contemporáneo¹⁷³, en que la fe cristiana y su espacio confesional no han gozado de mucha popularidad, al menos en las obras del período aquí analizado¹⁷⁴.

La comunión entre los personajes, el diálogo abierto, se desarrolla en el bar libremente, sin las ataduras del pasado, en que uno era jefe del otro, en que tenían una distancia social que obligaba a las formas jerárquicas de la relación. Es más, Santiago se empeña obstinadamente durante toda la novela en abolir esta distinción, en despojarse de los privilegios que le brinda su posición social dentro de la familia paterna. La condición de apertura de este diálogo no solo necesitará de la cancelación de las diferencias sociales sino que comprende la eliminación de los tapujos morales una vez que Santiago ha decidido escuchar y afrontar los acontecimientos en torno a su familia.

De esta apertura en un local de la periferia, escuchamos el trasfondo del poder y sus maquinaciones más secretas: fiestas desenfundadas, prostitución, adulterios, compra de influencias, conflicto de intereses, drogas, trampas, extorsiones, intervención periodística, etc. Estos elementos no pueden circular abiertamente por canales públicos, sino que deben permanecer en la sombra, y constituyen el trasfondo de la ciudad y de la sociedad en general. El riesgo de develar esta realidad de fondo tendría, en primer lugar, una consecuencia directa para el mismo poder establecido, y principalmente para el poder político ya que, en la novela, los poderes fácticos reales están constituidos por el poder económico de un entramado de inversores privados¹⁷⁵ que bajo cualquier gobierno buscará los mecanismos necesarios para mantener su posición. Estas verdades indagadas por Santiago, tendrían, además, una

¹⁷³ De hecho, el espacio del bar está presente en gran parte de la literatura hispanoamericana de este período: Arguedas, Asturias, Rulfo, etc.

¹⁷⁴ Como hemos visto, ya Miguel Ángel Asturias en *Hombres de maíz*, ha mostrado las dificultades de un párroco ante la indiferencia de los indios.

¹⁷⁵ En las tres principales obras aquí analizadas este poder económico pertenece en última instancia a inversores norteamericanos.

importante repercusión dentro del ámbito de su familia materna, a los que Santiago prefiere no hacer partícipes de sus averiguaciones, dejándolos gozar tranquilamente de sus privilegios y de una idealización inocente de la figura paterna, que implica una idealización de la familia bajo criterios muy diversos a los de la realidad objetiva.

Simbólicamente la situación personal de Santiago Zavala en relación a su familia es equivalente a la de Lima. En el caso familiar Santiago descubrirá el lado oscuro de su cariñoso padre, el hombre de la casa que produce y mantiene la riqueza, el patrimonio familiar con todo lo que ello conlleva. Santiago descubre, sin embargo, que aquella imagen impoluta del gran patriarca familiar se sustenta sobre un crimen, el asesinato de una prostituta que lo chantajeaba con contar la historia de su relación homosexual con su chófer, Ambrosio, con el que Santiago conversa. En el caso de Lima, y casi con los mismos personajes, la situación no es muy diferente. Se revelan en la novela los oscuros mecanismos de que se sirve el poder para poder ejercer como tal, para dar a los ojos de la ciudadanía el aspecto de un país pulcro y transparente, escamoteando a la opinión pública sus arbitrariedades y abusos cotidianos.

Esta potencial repercusión sobre el poder, que señalaría la peligrosidad de ciertos discursos, se abre entonces la novela hacia dos ámbitos diferentes. El ámbito de la administración pública y el ámbito privado. En la práctica, de la casa de gobierno a la casa familiar. Esto canalizado a través del zambo Ambrosio, personaje clave para comprender ambos espacios en la vida de Santiago y de los Zavala en general y en la vida de Cayo Bermúdez, el hombre más poderoso del país. Esto es favorecido, además, por el modesto cargo que ocupa Santiago dentro de un periódico local, que le permite una considerable fuente de información en torno a los sucesos de la ciudad. En efecto, gracias a su trabajo periodístico se entera de la muerte de la prostituta y de los rumores que la vinculan, a través de Ambrosio, a su padre, conocido hombre de la noche bajo el elocuente mote de “Bolas de Oro”.

Los antecedentes que va recopilando Santiago lo ponen en conocimiento de algunas actividades de su padre que, de revelarlas entre sus familiares tendrían consecuencias insospechadas que acabarían con todo un equilibrio establecidos sobre

una base poco sólida, en contra de lo que piensa su madre y sus hermanos. De esta diferencia, de esta imposibilidad de comunicación se desprende un quiebre insalvable que para la familia, merced al mutismo de Santiago, se torna incomprensible. Santiago decide marginarse aun más de la familia en lugar de provocar un quiebre, una ruptura de consecuencias impredecibles, que afectaría drásticamente la vida emocional de sus hermanos y de su madre: más que grave que la participación de su padre en dudosos negocios, su participación en las sórdidas fiestas en el seno del poder, con su relación homosexual con Ambrosio, su chófer. Implicaría, intuye Santiago, la ruptura de una estructura familiar fundada sobre una concepción burguesa del orden impoluto que, como averigua, no es más que una apariencia, un disfraz, una farsa. Desde su precariedad e incomprensión Santiago se convierte en el guardián de su familia (sin que ésta llegue a saberlo) al conocer un secreto que podría modificar drásticamente sus vidas, y que solo comparte con Ambrosio, un miserable zambo que trabaja en la perrera municipal. Santiago, como Ixca Cienfuegos en *La región más transparente*, se convierte a su modo en un “guardián” que conoce los secretos de la ciudad y sus redes y nexos que conectan sus distintos espacios atravesando todas sus capas, desde las más miserables hasta las grandes instancias del poder.

A través de esta doble trama, entonces, entre los descubrimientos de trascendencia privada para la familia Zavala y las de trascendencia nacional, que involucran a las altas esferas del poder, la novela logra dar una imagen, una visión de la fugacidad de los poderes públicos, políticos, y de la corrupción en que puede caer la concentración del poder en una sola persona, Cayo Bermúdez, que al declinar de sus influencias termina más preocupado por mantener exclusivamente el poder en sus manos, ya sin objetivos, más que en el gobierno de un país entero cuyas presiones terminan por expulsarlo del poder y obligándolo a abandonar el país.

Desde un bar cualquiera de la ciudad, frecuentado por los pobres trabajadores de la zona estos secretos de importancia nacional nos son develados

“Choferes, obreros de las fabriquititas de por aquí –Ambrosio señala el rededor

*como excusándose-. Se vienen desde la avenida Argentina porque la comida es pasable y, sobre todo, barata*¹⁷⁶.

En el bar existe la posibilidad de hablar y de desenmascarar al poder, de analizar, de criticar y de proponer soluciones grandiosas que después pueden o no ponerse en práctica. Veremos en *Tres tristes tigres* cómo una conversación en el bar lleva a los personajes hacia los problemas políticos del país e incluso uno de ellos piensa sumarse a la revolución cubana en ciernes. El bar posee la facultad de ser un espacio de encuentro y de diálogo extra oficial, que permite que ciertas interpretaciones y análisis de la realidad, que ciertas "verdades" puedan ser dichas sin que tengan necesariamente una repercusión directa sobre la realidad que se analiza¹⁷⁷.

La conversación, por otro lado, se desarrolla una vez que los sucesos narrados ya han tenido lugar. De ahí que la estadía en el bar, el tiempo de la conversación, sea solo un paréntesis en el movimiento diario y cotidiano de los personajes que aprovechan la instancia para aclarar sus dudas y terminar de ordenar ideas y acontecimientos que desde el plano personal se extienden al plano nacional gracias a la cercanía que propone Vargas Llosa entre los dos mundos a través de las relaciones involuntarias entre las vidas de estos dos personajes y el poder: Santiago como hijo de un poderoso comerciante limeño y Ambrosio amigo de infancia del más importante personero de gobierno.

De toda esta larga conversación de cuatro horas resulta el relato del libro. El primer capítulo describe el encuentro entre los personajes, su entrada al bar y la

¹⁷⁶ Ibídem. Pág. 27.

¹⁷⁷ Humberto Giannini, realizando un trabajo filosófico de análisis de la vida cotidiana, señala en el apartado referido al Bar: *"la estructura del bar y su naturaleza recuerdan muy directamente la 'experiencia religiosa de la confesión'. Y es aquí donde la analogía entre templo 'de la conversación' e iglesia parece ganar cierta profundidad...Pero, a la intemperie de la barra, el testimonio reduce su acción testimonial a un tiempo y un espacio en los que la mundanidad del mundo ha sido 'puesta en penumbras', suspendida. ¿Qué valor tiene, entonces, su confesión de fe, si ésta por principio debería ocurrir 'ante el mundo'? Parece pues, que aquí, en el altar público del bar, tal confesión (tal testimonio) se vuelve un gesto, por decir lo menos, contrahecho, contradictorio... ¿Qué revelará, al fin de cuentas, este gesto testimonial autoinvalidante, contradictorio?... ¿No testimoniará la falta de nuestro testimonio en el mundo?"*. Giannini, Humberto. Op. Cit. Págs. 90, 91, 92.

despedida definitiva entre ambos, cuando, ante la insistencia de Santiago por hacerlo confesar lo que ya parece evidente, el encargo de asesinato de la prostituta que extorsionaba a su padre, Ambrosio lo rechaza con una dureza ambigua, entre respetuosa e insolente

“- ¿Se le ha subido el trago?- ronca, la voz descompuesta-. Qué le pasa, qué es lo que quiere.

-Que dejes de hacerte el cojudo –cierra los ojos y toma aire-. Que hablemos con franqueza de la Musa, de mi papá. ¿Él te mandó? Ya no importa, quiero saber. ¿Fue mi papá?

Se le corta la voz y Ambrosio da otro paso atrás y Santiago lo divisa, agazapado y tenso, los ojos desorbitados por el espanto o la cólera: no te vayas, ven, ven. No se ha embrutecido, no eres un cojudo, piensa, ven, ven. Ambrosio ladea el cuerpo, agita un puño, como amenazando o despidiéndose.

-Mejor me voy para que no se arrepienta de lo que está diciendo –ronca, la voz lastimada-. No necesito trabajo, sépase que no le acepto ningún favor, ni menos su plata. Sépase que no se merecía el padre que tuvo, sépalo. Váyase a la mierda, niño”¹⁷⁸

Esta ambigüedad ha sido recíproca desde el inicio, desde el encuentro entre Santiago y Ambrosio. Santiago debate constantemente consigo mismo, duda siempre entre seguir adelante con la conversación o abandonarla de una vez

“Piensa: ¿por qué no me voy? Piensa: tengo que irme y pide más cerveza”

“Se iba, tenía que irse y pide más cerveza”¹⁷⁹

¹⁷⁸ Ibídem. Pág. 32.

¹⁷⁹ Ibídem. Pág. 28-29.

Esta ambigüedad del zambo queda finalmente sumida en el misterio central de si es o no el asesino y si realmente fue su padre quien le encargó el crimen de la prostituta que lo chantajeaba. Esa confirmación oficial de parte de Ambrosio nunca llegará, aunque todas las evidencias apuntan a que sí fue: la confesión de sus relaciones con Fermín Zavala, las amenazas que hizo llegar a Hortensia, conocida como la Musa, entre otras.

Sin embargo Santiago ha ya decidido, desde que encuentra a Ambrosio y lo invita al bar, a afrontar con él la verdad que ha oído de otros, por desgarradora que a él pueda resultarle. En este sentido la figura de Santiago se asemeja a la de Edipo, que decide saber la verdad pese a lo desgarrador que puede resultar conocerla.

El alejamiento de Santiago es, sin embargo, dentro de la misma ciudad, de las que solo cambia las coordenadas, una vez que ha renunciado a la herencia familiar. Sin embargo el primer alejamiento de Santiago con su familia ocurre por motivos políticos, en una historia vinculada a la universidad, espacio que analizaremos a continuación.

El bar, entonces, como marco espacial y temporal de la novela, posibilita la conversación cuyo relato constituye la novela. En el primer capítulo se produce el encuentro y la despedida definitiva entre los personajes. El resto de la novela aborda los puntos por los que atraviesa esta conversación, y las conexiones que establece Santiago entre sus antecedentes y los datos aportados por Ambrosio.

Vargas Llosa en los capítulos siguientes se encarga de hacer tornar siempre al punto de partida, a los relatos en espacio del bar, intercalando, en medio de los hechos narrados alguna pregunta u observación de Ambrosio o de Santiago, cuyos relatos, dentro de cada capítulo, se van constantemente intercalando

“Pero ellos eran estudiantes y su campo de acción era la universidad, decía Jacobo, trabajando por la reforma trabajarían por la revolución: había que ir por etapas y no ser pesimista.

-Estaba usted celoso de su amigo – dice Ambrosio - . Y los celos son los más venenoso que hay”¹⁸⁰.

En el ejemplo el comentario de Ambrosio es formulado en medio de varias páginas en que se ha venido desarrollando la historia de la entrada de Santiago a la Universidad de San Marcos y las amistades y contactos que ahí dentro establece. El comentario, entonces, devuelve al lector al espacio del bar, le recuerda que el relato corresponde a la conversación dentro del bar La Catedral entre dos personajes disímiles, uno culto y otro inculto, que interpreta las grandes dudas existenciales de Santiago desde un prisma cotidiano, que pragmáticamente aterriza los discursos y los interpreta desde el lugar común, desde el sentido común. Estas intervenciones, estas vueltas al bar, se repetirán constantemente a través de la obra, una y otra vez, a mayor o menor distancia entre ellas, y será uno u otro personaje quien intervenga, dependiendo de quien esté contando los hechos. Claramente, el lector sabe que el relato vuelve al bar, ya que entre los hechos narrados, como en el ejemplo, por Santiago Zavala, Ambrosio no tiene nada que ver, y que solo representa al interlocutor de la conversación, y que opina e interviene desde la distancia temporal, espacial e ideológica.

Esta intercalación de los relatos, que obliga al lector a seguir simultáneamente tres o cuatro historias diferentes, será en definitiva el modo en que se estructura toda la novela. Esta fragmentación de los discursos “conforme a un patrón ya clásico de <discontinuidad y simultaneidad>” que hemos visto a propósito de la obra de Fuentes, y seguiremos encontrando en todas las obras aquí analizadas, “tiene sus orígenes en técnicas de montaje fílmico creadas por Griffith en su película Intolerancia, y en las

¹⁸⁰ Ibídem. Pág. 119.

formas narrativas de Manhattan transfer. En este sistema la <sección> narrativa toma preferencia sobre el tradicional capítulo, como básica unidad narrativa”. (Díez, 1972, Pág. 173)¹⁸¹. Interesa rescatar cómo este procedimiento del fragmento, como bien señala Díez en Vargas Llosa, desde su novela *La casa verde* (1966), para del párrafo, a la frase sin ningún tipo de transición. A través de este procedimiento conoceremos, en el primer capítulo, la historia del encuentro de los dos personajes, el ambiente familiar de Santiago, su entrada en la universidad, el contacto con otros estudiantes, y el fin de su paso por San Marcos; la vida de Ambrosio, su llegada a Lima, la relación con su padre, su relación con Amalia, y las de ésta con su anterior marido; la llegada al poder de Cayo Bermúdez, la represión del gobierno de Odría; las influencias de Fermín Zavala, padre de Santiago tanto en el mundo político como en los bajos fondos limeños.

Se presentará así, intercalado, un diálogo inicial entre Fermín Zavala y el zambo Ambrosio que el lector aún no estará en grado de interpretar completamente. Si bien al inicio de la obra Santiago le pregunta a Ambrosio por la muerte de La Musa, y si su padre lo mandó, no sabe el lector todavía quien sea este personaje ni que relación tiene con Ambrosio. En el desarrollo de la obra se sabrá que La Musa, prostituta, compañera de Cayo Bermúdez muere acuchillada y a quien soterradamente todos inculpan es a Fermín Zavala, a través de Ambrosio. Pues bien, el diálogo entre Ambrosio y Fermín Zavala en torno a este hecho, aun oscuro para el lector, también, cada cierto espacio será intercalado, y el lector no podrá encuadrar perfectamente este diálogo hasta que Santiago sepa, a través de su trabajo en el diario, de la muerte de la prostituta y el nexo que mantenía con su padre, y que determinará, como decíamos anteriormente, la imposibilidad de Santiago de reencontrarse con la familia. En el diálogo entre Fermín y Ambrosio, además, leído retrospectivamente, termina por comprenderse finalmente que Fermín no ordenó a Ambrosio asesinar a La Musa, como el mismo Ambrosio deja creer, sino que éste la mató por interés propio, para

¹⁸¹ Determinar el momento preciso de la aparición de estas técnicas narrativas no es el propósito de este trabajo, sin embargo quisiéramos observar que Griffith declara haber tomado la técnica del montaje a partir de un texto de Dickens. Aun así, el desarrollo de la técnica y la presencia del cine en todas las obras que aquí analizamos es muy marcada. Véase para ello *Cinematismo*, de S. Eisenstein.

que no se supiera que Amalia, que trabajaba en la casa de La Musa y Cayo Bermúdez, era su pareja. Este diálogo marginal resulta interesante ya que tiene la cualidad de no circunscribirse al espacio de bar y se desarrolla en algún lugar indeterminado entre Ambrosio y Fermín. Pese a ser un dialogo marginal dentro de la obra, aislado, y al que a diferencia de Santiago, el lector sí tiene acceso, mostrará sin embargo algo crucial: Santiago si está equivocado con respecto a su padre, que si bien mantuvo relaciones homosexuales con Ambrosio, no ordena el asesinato. A través de las citas y las notas al pie se podrá verificar la distancia que separa estos fragmentos del diálogo entre sí

“-¿Lo hiciste por mí? –dijo don Fermín-. ¿Por mí, negro? Pobre infeliz, pobre loco”.

...

“Está bien, no llores, no te arrodilles, te creo, lo hiciste por mí –dijo don Fermín-. ¿No pensaste que en vez de ayudarme podías hundirme para siempre? ¿Para qué te dio cabeza Dios, infeliz?”

...

“-Claro que sí –dijo don Fermín-. Salir de la casa, y de Lima, desaparecer. No estoy pensando en mí, infeliz, sino en ti”.

...

“-Ya sé por qué lo hiciste, infeliz –dijo don Fermín-. No porque me sacaba plata, no porque me chantajeaba”.

...

“Sino por el anónimo que me mando contándome lo de tu mujer –dijo don Fermín-. No por vengarme a mí. Por vengarte tú, infeliz”¹⁸².

De ahí la elección de Santiago, el último lugar ante la inmovilidad del poder.

¹⁸² Ibídem. Pág. 56 - 97 – 138 – 203.

b.3. La Universidad

La universidad, como institución del conocimiento de carácter público, aparecerá en repetidas ocasiones dentro de la narrativa hispanoamericana que aquí analizamos, ya sea directa o indirectamente¹⁸³. Representa, en este período, un lugar de encuentro entre jóvenes de distintas procedencias, de intercambio de ideas, que tienden en general a chocar con los poderes establecidos y a buscar alternativas frente a ellos. Así ocurre en el caso de *Conversación en la Catedral* con la Universidad de San Marcos en Lima¹⁸⁴.

En esta novela la universidad jugará un papel fundamental dentro del desarrollo de los acontecimientos, tanto para demostrar la determinación de un sistema político represivo, una vez que asume las funciones Cayo Bermúdez, como para determinar el quiebre del personaje principal, Santiago Zavala, con su familia paterna.

La Universidad, en esta novela, no es criticada en sí misma como institución ni por la familia Zavala ni por el gobierno. Es criticada en particular la Universidad de San Marcos por ser una universidad de izquierda y de “cholos”. Es decir, es puesta en cuestión por motivos ideológicos y clasistas. Los cholos, nombrados despectivamente en múltiples ocasiones dentro de la obra, personas que resultan de la mezcla entre europeos e indígenas, serán siempre nombrados en cuanto a personajes indeseados. Dentro de estos, desde la revolución hecha por los militares en Perú, se debe contar al propio presidente Odría que, en opinión de una señora burguesa “*es un soldadote y un cholo*”. Por el contrario, la familia alienta a Santiago en repetidas ocasiones para que ingrese a la Universidad Católica

¹⁸³ Algunos ejemplos los encontramos en Arguedas, Lezama Lima, Pablo Neruda, Cabrera Infante, Carlos Fuentes, entre otros.

¹⁸⁴ No estará de más recordar que la Universidad de San Marcos es la más antigua de América, y que además fue la casa de estudios del mismo Vargas Llosa, con quien Santiago Zavala puede compartir ciertos aspectos biográficos.

“No quiere entrar a la Católica sino a San Marcos –dijo al señora Zoila -. Eso lo tiene hecho una noche a Fermín”...

“-Se le ha metido entrar a San Marcos porque no le gustan los curas, y porque quiere ir donde va el pueblo...”.

...

“Si tanto les friega San Marcos, preséntate a la Católica, qué más te da –dijo Popeye-. ¿O en la Católica exigen más?

-A mis viejos eso les importa un pito –dijo Santiago-. San Marcos no les gusta porque hay cholos y porque se hace política, sólo por eso”¹⁸⁵.

Y también, significativamente, la primera referencia de Bermúdez cuando todavía está entrando desde su pueblo a la gran ciudad de Lima es hacia San Marcos, con tono despectivo

“-¿Están cazando ahí pericotes, teniente? –con una sonrisa desabrida, Bermúdez señalaba el parque Universitario-. ¿Qué pasa en San Marcos?”.

...

“-¿Cómo van esos subversivos? –dijo el teniente, señalando San Marcos”¹⁸⁶.

Todos estos elocuentes calificativos hacia la universidad (cholos, subversivos, pericotes, etc.) ofrecen una visión de San Marcos por parte de una elite que ve en ella un sinónimo del mal, de inestabilidad y, en definitiva, de peligro para la sociedad. Sin embargo, las motivaciones ideológicas que determinan la decisión de entrar a San Marcos están lejos de ser claras y definidas para Santiago Zavala, y no pasan de una intuición y una rebeldía hacia su familia

¹⁸⁵ Ibidem. Pág. 38-40.

¹⁸⁶ Ibidem. Pág. 67-68.

*“No sabías, no entendías ni el vocabulario, tenías que aprender qué era aprismo, qué fascismo, qué comunismo, y por qué San Marcos ya no era lo que había sido: porque desde el golpe de Odría los dirigentes eran perseguidos y los centros federados desmantelados y porque las clases estaban llenas de soplones matriculados como alumnos...”*¹⁸⁷.

En este “no saber” de Santiago se basa su intuición de un mundo distinto al que hasta ese momento le ha ofrecido la ciudad y su realidad inmediata, las coordenadas en que se sitúa con su familia, su formación y sus amistades. Por otro lado representa un desafío intelectual para quien es llamado en el seno familiar como el “supersabio”, que quiere mirar más allá de estas coordenadas y referencias, ampliar sus horizontes y superar su sesgada visión del mundo. En este sentido su ingreso a San Marcos, para perplejidad de su entorno, se relaciona con una aventura dentro de la misma ciudad, en que los elementos de su clase privilegiada, en lugar de favorecerlo como han hecho hasta ese momento, tienden a jugarle en contra.

“-Ya saliste con tu gusto, ya entraste a San Marcos –dijo la señora Zoila -. Estarás contento, supongo.

-Contentísimo, mamá –dijo Santiago-. Sobre todo porque ya no tendré que juntarme con gente decente nunca más. No te imaginas qué contento estoy.

*-Si lo que quieres es volverte cholo, por qué no te haces sirviente, más bien – dijo el Chispas -. Anda sin zapatos, no te bañes, cría pulgas, supersabio”*¹⁸⁸.

El cholo sería, según la interpretación de “el Chispas”, el hermano de Santiago,

¹⁸⁷ Ibídem. Pág. 91.

¹⁸⁸ Ibídem. Pág. 96.

un sujeto de escasas cualidades sanitarias condenado para siempre a la servidumbre. En Santiago resulta evidente su afán contradecir, de buscar una alternativa a esa “gente decente” que representa su familia en general, sus padres y sus hermanos, y cuyos moldes, cuya realidad y cuyas verdades, no acepta, o no quiere aceptar como las únicas formas de vida posibles y que le obstaculizan, a través de reproches, su aproximación a esas otras realidades que el joven quisiera conocer. Luego, en su decepción dentro de la universidad, llegará a la conclusión de que en verdad los cholos se parecen a los “niños bien”, representados por el círculo de su familia. Su ilusión choca con la realidad, aunque no del modo en que su familia le había advertido

“¿Había sido ese primer año, Zavalita, al ver que San Marcos era un burdel y no el paraíso que creías? ¿Qué no le había gustado, niño? No que las clases comenzaran en junio en vez de abril, no que los cátedra ticos fueran decrepitos como los pupitres, piensa, sino el desgano de sus compañeros cuando se hablaba de libros, la indolencia de sus ojos cuando de política. Los cholos se parecían terriblemente a los niños bien, Ambrosio”¹⁸⁹.

En otro orden de reflexión y como parte de los antecedente que Santiago logra obtener a través de su conversación con Ambrosio, cabe mencionar cómo, para su padre, la universidad representa más allá de una distancia intelectual, una distancia emocional que los separa irremediablemente

“-Su papá decía que a usted San Marcos le hizo daño –dice Ambrosio-. Que usted dejó de quererlo por culpa de la universidad”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Ibídem. Pág.116.

¹⁹⁰ Ibídem. Pág.124.

Más adelante, las motivaciones de su ingreso a San Marcos, que podemos interpretar por ahora de intuiciones o de rebeldía, se revelarán aun más confusas, una vez que conozca y se interiorice del ambiente universitario y compruebe que tampoco es capaz de asumir aquel mundo como el suyo propio, quedando, en definitiva, marginado de las dos realidades que a sus ojos ofrece la ciudad, en el antagonismo clásico entre la derecha (su familia) y la izquierda (la universidad). Esta confusión tendrá para Santiago Zavala un carácter dogmático dentro de un ambiente efectivamente tan politizado que en sus contradicciones y exageraciones alcanza la forma de una caricatura, y ante la cual el joven siente dudas existenciales que lo incomodan físicamente y que se traducen en la sensación de un “gusanito” que se revuelve en su interior y que cada cierto tiempo reaparecerá: “y de repente, el gusanito: mentira, no creo”. El discurso político, para él, se convierte en un asunto de fe, que nunca logra asimilar del todo

“Lo peor era tener dudas, Ambrosio, y lo maravilloso poder cerrar los ojos y decir Dios existe, o Dios no existe, y creerlo. Se había dado cuenta que a veces hacía trampas en el círculo, Aída: decía creo o estoy de acuerdo y en el fondo tenía dudas”¹⁹¹.

“-No vacilaba, tenía fe –dijo Santiago-. Yo ya envidiaba a la gente que creía ciegamente en algo, Carlitos”¹⁹².

“-Yo creía que para él sólo existían la Fracción, la revolución –dijo Santiago. Y, de repente, mentira, Carlitos. De carne y hueso también, como tú, como yo”¹⁹³.

Esta fracción corresponde a una minúscula célula comunista que Santiago encuentra en San Marcos. El partido ha sido clausurado por el gobierno, de ahí que su

¹⁹¹ Ibídem. Pág. 127.

¹⁹² Ibídem. Pág. 172.

¹⁹³ Ibídem. Pág. 217.

existencia y su organización clandestina resulten inadecuadas para el sistema represivo instaurado por el gobierno. Se trata en este caso de una ciudad en continua vigilancia, que interviene cuando el pequeño grupo universitario decide apoyar la huelga de los tranviarios. En un comienzo Santiago se opone dadas sus pobres perspectivas, pero se pliega a la mayoría, y termina apoyándola, en contra de su opinión personal, ante los opositores de otras asociaciones o partidos.

En medio a las reuniones con su grupo de colegas universitarios, discutiendo asuntos políticos, las deudas a Santiago no lo abandonaban nunca

“-Era en medio de esas reuniones que, de repente, sentía que nunca sería un revolucionario, un militante de verdad –dijo Santiago. De repente una angustia, un mareo, una sensación de estar malgastando horriblemente el tiempo”¹⁹⁴.

En este punto, en este “malgastar el tiempo” las impresiones universitarias de Santiago, una vez dentro de San Marcos, formando parte de su comunidad estudiantil y participando de sus actividades, las impresiones de Santiago coinciden con los prejuicios de su familia. Las actividades políticas, por lo demás, impotentes delante de un régimen represivo, restan tiempo a los estudios, de los que en rigor, nada sabemos. Esto lo debemos sumar al retraso en el inicio de las clases, la desidia de los compañeros, etc., para obtener una visión general de la Universidad de San Marcos representada en la novela por Mario Vargas Llosa. Un lugar en el que se realiza, por delante de los estudios, una infecunda práctica política.

El desenlace de los acontecimientos, la intervención policial en las reuniones, la detención de Santiago y la cárcel para sus compañeros y amigos, determinan la salida definitiva del muchacho de la universidad, el abandono de su carrera de Derecho y de todo el ambiente universitario, de izquierdas, comunista. Con motivo de su detención

¹⁹⁴ Ibídem. Pág. 184.

Santiago conoce personalmente a Cayo Bermúdez, el poderoso hombre de gobierno que ha ordenado la intervención y la detención de la pequeña célula comunista. A instancias de su padre, colaborador del gobierno, Bermúdez libera a Santiago mientras sus compañeros quedan expuestos a la tortura, la cárcel y el exilio.

Este episodio marca en la novela el fin del periodo universitario de Santiago Zavala que deja los estudios y la casa familiar definitivamente para trabajar en el periódico “La crónica”. Santiago comprueba la imposibilidad de sus esfuerzos por eliminar la contradicción a la que se expone voluntariamente ingresando a San Marcos. Su suerte después de la intervención no es igual a la de sus compañeros, y además, se entera, de que a han caído sobre ellos porque han intervenido el teléfono de su casa, pero no buscándolo a él, sino a su padre, Fermín Zavala, de quien Bermúdez teme que conspira contra el gobierno de Odría.

La universidad ha sido así para Santiago, durante un período al menos, un lugar de encuentro que cataliza una serie de ideas en torno a la política, la ciudad, el arte, el amor, al entrar en contacto con otros jóvenes de su generación con los que comparte y debate inquietudes que en la no pasan de ilusiones que no logran, para él, convertirse en acciones dentro del espacio real, es decir, no logra incidir en él más que con un pensamiento netamente teórico, además, como hemos visto, lleno de dudas. Por el contrario será esa misma realidad histórica la encargada de demostrarle a Santiago Zavala que su funcionamiento le antecede, que su estructura, su engranaje, se compone de múltiples factores que constituyen en definitiva el poder. Su acción es desarticulada antes de concretarse, y él, en consecuencia, decide anular definitivamente en su vida toda voluntad de trascendencia, convirtiéndose para ello en un ciudadano más, anónimo y sin aspiraciones o ambiciones especiales, como cualquiera de los millones que habitan y transitan por la gran ciudad.

Esta anulación, esta automarginación de Santiago Zavala luego de su brusca salida de la universidad y de sus proyectos iniciales establece un paralelismo interesante que, como señala Mercedes Alonso, estructuraría “la trama de la novela que es la indagación de ese fracaso inserto en un fracaso mayor a través del paralelo que

se traza desde la primera página: cuando se jodió el y cuando se jodió el Perú” (Alonso, 95, 2014). En este punto puede, sin embargo, replantearse la idea de fracaso, planteada tanto por Alonso (Op. Cit) como por Díez (Op. Cit, Pág. 183), si pensamos que Santiago voluntariamente deja los estudios, la política y la familia, los negocios y los privilegios en general convirtiéndose así en una suerte de anti-héroe de la novela moderna hispanoamericana al renunciar definitivamente al poder. Esta posición resulta cercana a la visión de Albert Camus, muy conocido por Vargas Llosa, y que según Adriane Vidal Cosa era “sempre contrárias ao totalitarismo, terrorismo, fanatismos e às ditaduras” (Vidal, 2009, Pág. 8). Así esta renuncia sería, para Santiago, más que un fracaso una decisión política que lo aparta de un entorno corrompido, de ahí la constante referencia en la novela a la “pureza” de acción y de pensamiento que no puede el personaje vislumbrar en nadie, salvo quizá, en la humilde muchacha con la que decide casarse.

b.4. El espacio de la casa

En *Conversación en la Catedral* la casa es un espacio muy recurrente, y cumple una función central dentro del relato. De las múltiples casas presentadas en la obra, las más importantes son la casa de la familia Zavala y la casa limeña de Cayo Bermúdez. Estas casas tendrán su contraparte en el piso de Santiago Zavala una vez que decide dejar la casa familiar y, la otra, el prostíbulo.

Si bien la conversación en la que se narran los acontecimientos de la novela se desarrolla en un bar de Lima, ésta tiene un carácter íntimo y hasta familiar, al tratarse del encuentro entre dos personajes muy distintos que, sin embargo, coincidieron en la casa familiar de los Zavala cuando en ésta aún vivía Fermín, padre de Santiago y jefe de Ambrosio. El encuentro es, desde este punto de vista, entre dos personajes que se cuentan sus derivas desde que entran hasta que salen de la casa y, desde allí, al presente de su encuentro azaroso en la perrera y el bar.

Como hemos visto, para Santiago la experiencia de la Universidad determina en gran medida su separación de la casa paterna, al tomar conciencia de lo que implican las relaciones políticas dentro de la ciudad, dentro de un país, y de los privilegios y las condiciones que su situación familiar implican. La Universidad de San Marcos se convierte así, para Santiago en el primer espacio fuera del hogar paterno que lo ayuda a afrontar la realidad desde una perspectiva diferente. El otro espacio para él lo constituye el periódico. Con su ambiente decadente y gamberro lo llevan a conocer el poder desde sus movimientos internos, desde sus acciones cuyas resultados se conocen a través de las consecuencias políticas que afectan a toda la ciudadanía. Dentro de ese mundo conoce los movimientos de su padre, personaje importante dentro del ambiente político limeño.

Desde esta perspectiva se construye la casa familiar de los Zavala en la que Santiago se ha criado. Es una casa sólida y acogedora, grande, de dos plantas, con antejardín, biblioteca, coches, chóferes y sirvientes en la que vive con sus padres y hermanos una dulce y promisoría infancia destinada a importantes cargos y funciones. Básicamente Santiago puede hacer lo que le de la gana. Pertenece a una familia importante, con mucho dinero y prestigio. Su familia misma lo reconoce y Santiago goza del reconocimiento y el respeto de todos. Sus hermanos lo llaman el supersabio, por sus buenas calificaciones y su dedicación a los estudios. Dentro de ese orden, de las relaciones sociales que mantiene la familia y él mismo a través de sus amistades (hijos de senadores) la decisión de entrar a San Marcos marca un primer quiebre de incompreensión. La supuesta perfección de la casa, su armonía de clase alta limeña, mantenida en primera instancia por su madre y luego por sus hermanos y tíos, se verá alterada por la elección universitaria de Santiago. En ese orden, en esa armonía de la casa, la decisión de Santiago parece una locura que lo acerca a lo indeseado, a lo inmoral, a la servidumbre, al mundo de los cholos, como la sociedad limeña representada por Vargas Llosa, llama a todo lo que tenga algún rasgo indio, algún color oscuro, algún indicio de pobreza, todo lo que se asocia a la suciedad y la bajeza, que representan el polo opuesto de la casa de los Zavala y de sus círculos de amistad oficiales.

Esta oficialidad, es decir, el aspecto público de la casa, será cuestionado, puesto en discusión desde los espacios de la ciudad en los que se instala Santiago, la universidad y el periódico, es decir, que “lejos de resignarse a ver una bonita fachada, penetra, desgarrar y pregunta” (Gallagher, 1972, Pág. 203). Su cualidad moral, sus valores éticos, por lo tanto, todo lo que pueda sustentarla y defender la immaculada imagen Santiago los descubre falsos, ilusorios, su estabilidad, equilibrio y armonía perderán sustento para él, que sin embargo, tiene la fuerza para automarginarse sin decirles lo que ha sabido a sus familiares, dejándolos vivir la vida de privilegios rodeada de una respetabilidad dudosa.

En el itinerario existencial de Santiago asistimos a un recorrido por las casas y los barrios de Lima. El pequeño cuarto que encuentra contrasta fuertemente con la casa familiar: se sitúa en un barrio pobre, es pequeña, y carece de las comodidades mínimas. Santiago la elige simplemente porque puede pagarla con el escaso sueldo que gana trabajando en el periódico sin tener que pedir ayuda económica a su padre. Debemos recordar que Santiago elige irse a vivir de manera independiente después de su detención, es decir que pasa prácticamente de la comisaría a la pequeña habitación. En sucesión, los pequeños espacios comienzan por la habitación en que tenían lugar las reuniones con su grupo de compañeros, en la pensión de uno de ellos. Se ahí la comisaría, y luego la habitación independiente de Santiago, que ya nunca volverá a ocupar el gran espacio, privilegiado, de la casa familiar.

Luego, el mundo del hampa y el mundo político se unirán en la casa limeña de Cayo Bermúdez. Su rápido asenso en el poder, que lo lleva de su modesta casa en Chincha, en provincia, a las más altas esferas del gobierno, hasta el mismo Ministerio de Gobierno, encargado de la seguridad del régimen, lo instala en una gran casa en la que se hace acompañar por la Musa, Hortensia, cantante y prostituta famosa en Lima. La conoce a través del honorable Fermín Zavala, quien lo invita a una boite en sus primeros días en la capital. Este será el nexo de Zavala con los bajos mundos de Lima. Cayo Bermúdez será el anfitrión por excelencia de todos los excesos en los que se involucran los altos cargos del Perú, en las fiestas que organiza con Hortensia en su

propia casa, y en la que reúne a los más influyentes personajes de Lima. La casa se encuentra bien ubicada en el mapa de la ciudad de Lima, y se alude a ella muchas veces como “la casa de San Miguel”. Esta casa particular de Bermúdez será en definitiva la trastienda del poder, el lugar donde se sellan las alianzas políticas y económicas, y los acuerdos más importantes. Será una especie de “palacio de gobierno” distendido, donde muchas decisiones y acuerdos se pactarán, y en la que muchos secretos del poder se contienen. Esta concepción de la casa como lugar en que el poder toma sus decisiones tiene su metáfora ampliada a nivel nacional y su función es para Cayo Bermúdez muy clara. Así lo manifiesta al comandante Paredes mientras analizan las gestiones del presidente y su posición frente a los poderes fácticos que dominan Lima

“¿Qué más quieren que haga? –dijo Paredes-. ¿No ha limpiado el país de apristas y comunistas? ¿No ha dado a los militares lo que no tuvieron nunca? ¿No ha llamado a los señores del Club Nacional a los ministerios, a las embajadas, no les ha dejado decidir todo en Hacienda? ¿No se les da el gusto en todo a los gringos? Qué más quieren esos perros.

-No quieren que cambie de política, harán la misma cuando tomen el poder –dijo él -. Quieren que se largue. Lo llamaron para que limpiara la casa de cucarachas. Ya lo hizo y ahora quieren que les devuelva la casa, que, después de todo, es suya ¿no?¹⁹⁵”.

Estos secretos del poder serán los que soportan en última instancia el sistema político y económico del país a base de corrupción, conflicto de intereses, malas prácticas jurídicas, alianzas con el mundo del hampa, y por ello no podrán nunca salir a la luz, ya que desestabilizarían, presumiblemente, las bases en que se funda la sociedad, y que Santiago Zavala, primero en la casa familiar, luego en la universidad y luego desde el periódico, nunca deja de reconocer como falsas, como impostura, que

¹⁹⁵ Ibídem. Pág. 467.

algunos aceptan por interés y otros por comodidad. En este sentido los dos personajes, Santiago Zavala y Cayo Bermúdez parecen similares en que los dos rechazan los beneficios de la clase dominante. Cayo Bermúdez no se deja amarrar con los diversos negocios que le proponen lo que le permite una cierta libertad de acción sin que afecte sus propios intereses, que son los del gobierno. Santiago no se deja conquistar tampoco con las comodidades que le ofrece la casa familiar.

El ejemplo más completo en la novela que incluye el poder, la corrupción, y los principios de una decencia basada en una moral dudosa y el clasismo como pilar de la sociedad lo constituye el caso del comerciante Ferro, a quien el régimen de Odría, a través de Bermúdez, lo ha puesto en prisión acusado de conspiración. La mujer de Ferro llega al despacho de Bermúdez a pedir la liberación de su marido. Poco a poco Bermúdez se da cuenta que hay algo más en la petición, y es que una estafa inmobiliaria está a punto de conocerse y Ferro deberá salir del país para evitar a la justicia. Bermúdez le ofrece a cambio de la liberación una noche junto a él, a lo que la mujer, de la alta sociedad, responde con insultos, pero termina aceptando con tal de no verse envuelta en el escándalo que arrastrará a su familia. En la casa de Bermúdez, escenario de las fiestas, delante de la mujer le pregunta a Hortensia por los comportamientos del honorable marido el doctor Ferro delante de la dama sin nombre

“- La loca de Lucy hizo un strip-tease completito, te juro. Salud, dama sin nombre.

-Cuando el amigo Ferro se entere, le va a dar a Lucy una paliza –dijo él sonriendo -. Lucy es una amiga de Hortensia, señora, la querida de un sujeto que se llama Ferro.

-Qué la va a matar, al contrario –dijo Hortensia, con una carcajada, volviéndose hacia la mujer -. Le encanta que Lucy haga locuras, es un vicioso. ¿No te acuerdas, cholo, el día que Ferrito hizo bailar a Lucy desnuda, aquí, en la mesa del comedor? Oye, cómo secas los vasos, dama sin nombre. Sírvele otra copa a tu

invitada, tacaño.

-Tipo simpático el amigo Ferro –dijo él -. Incansable cuando se trata de farra.

- Cuando se trata de mujeres, sobre todo –dijo Hortensia – No fue a la fiesta, Lucy estaba furiosa y dijo que si no llegaba hasta las doce los llamaría a su casa y le haría un escándalo”¹⁹⁶.

Como Ferro, también Fermín Zavala, el influyente hombre de negocios de Lima, padre de Santiago, también es conocido en el ambiente nocturno de Lima y en la casa que Cayo Bermúdez ha preparado para recibir a los altos personajes del Perú y pactar con ello las directrices del gobierno. Zavala tiene incluso un pseudónimo que lo hace conocido en esta faceta suya que se manifiesta detrás de la fachada de decente padre de familia, en los bares y prostíbulos de la ciudad: Bola de Oro, implicado, como hemos dicho, por una prostituta en el asesinato de Hortensia una vez que Cayo Bermúdez la ha abandonado.

La vida de familiar de los Zavala, con su lujosa casa símbolo del poder y la influencia de Fermín, no tolera la más mínima intromisión en su ámbito de nada de lo que pudiera venir desde fuera de su espectro, y por lo mismo le cuesta siempre asimilar la salida de Santiago de su círculo de influencia. Luego, cuando Santiago se casa con Ana, una joven enfermera de hospital público, y decide llevarla a la casa paterna para presentarla, su madre no puede contener su rechazo y reacciona con vehemencia agrandando definitivamente la crisis entre Santiago y su familia. Si la presencia de Fermín Zavala en los sórdidos espacios de la Lima nocturna representa la transgresión de un orden establecido según supuestos patrones morales de una sociedad “decente” sobre la que descansa su prestigio y su diferencia con respecto a las masas incultas y degradadas representadas por los “cholos”, que lleva al personaje de la casa familiar a los prostíbulos, esta transgresión es asimilada en el cuerpo social

¹⁹⁶

Ibídem. Pág. 490.

a través de un secreto común en el que todos los personajes importantes de Lima, desde el Ministro de Gobierno hacia abajo, participan. Por el contrario, la presencia de Ana, muchacha pobre y de provincia, en la casa de los Zavala precipita un escándalo y representa una transgresión que, sobre todo la madre, Zoila, no puede tolerar. Ya de camino a la reunión familiar en que debe presentar a su mujer el nerviosismo, la inquietud, hace a la muchacha comprender a lo que se enfrentará

“- ¿Me van a mirar como a un marciano, no? – dijo de pronto.

-Como a una marciana, más bien –dijo Santiago-. Que te importa¹⁹⁷”.

Esta inquietud, esta angustia, esta sensación física es similar a la que experimentó con el grupo de la facción comunista con la que entró en contacto en la universidad de San Marcos. Representa una duda ante la realidad, ante la naturalidad de los hechos y ante la obligación de someterse a ciertos patrones y de aceptar ciertas cosas ya sea por inercia o por respeto, una violencia que en definitiva se resolverá en ambos casos con el rechazo definitivo de Santiago que se pregunta justo antes de entrar a la casa “por qué tenían que pasar ese examen”

“No la conocías bien a la mamá, Zavalita, creías que tenía más domino de sí misma, más mundo, que se gobernaba mejor. Pero no disimuló ni su contrariedad ni su estupor ni su desilusión; sólo su cólera, al principio y a medias. Fue la última en acercarse a ellos, como un penitente que arrastra cadenas, lívida. Besó a Santiago murmurando algo que no entendiste –le temblaba el labio, piensa, le habían crecido los ojos – y después y con esfuerzo se volvió hacia Ana que estaba abriendo los brazos. Pero ella no la abrazó ni le sonrió; se inclinó apenas, rozó con su mejilla la de Ana y se apartó al instante: hola, Ana. Endureció todavía más la cara, se volvió

¹⁹⁷ Ibídem. Pág. 654.

hacia Santiago y Santiago miró a Ana: había enrojecido de golpe y ahora don Fermín trataba de arreglar las cosas”.

...

“Claro, dijo la Teté, ven conmigo. Se alejaron, desaparecieron en la escalera, y Santiago miró a la señora Zoila. No decía nada todavía, Zavalita. Tenía el ceño fruncido, la labio temblaba, te miraba. Pensabas no le va a importar que estén aquí Popeye y Cary, piensa, es más fuerte que ella, no se va a aguantar.

-¿No te da vergüenza? –su voz era dura y profunda, los ojos se le enrojecían, hablaba y se retorció las manos -. ¿Casarte así, a escondidas, así? ¿Hacerles pasar esta vergüenza a tus padres, a tus hermanos?

Don Fermín seguía cabizbajo, absorto en sus zapatos, y a Popeye se le había cristalizado la sonrisa y parecía idiota. Cary miraba a uno y otro lado, descubriendo que ocurría algo, preguntando con los ojos qué pasa, y el Chispas había cruzado los brazos y observaba a Santiago con austeridad.

-Éste no es el momento, mamá –dijo Santiago-. Si hubiera sabido que te ibas a poner así, no venía.

-Hubiera preferido mil veces que no vinieras –dijo la señora Zoila, alzando la voz -. ¿Me oyes, me oyes? Mil veces no verte más que casado así, pedazo de loco.

-Cállate, Zoila –don Fermín a había cogido del brazo, Popeye y el Chispas miraban asustados hacia la escalera, Cary había abierto la boca-. Hija, por favor.

-¿No ves con quién se ha casado? –sollozó la señora Zoila-. ¿No te das cuenta, no ves? ¿Cómo voy a aceptar, cómo voy a ver a mi hijo casado con una que puede ser su sirvienta?

-Zoila, no seas idiota –pálido él también, Zavalita, aterrorizado también él-. Qué estupideces dices, hija. La chica te va a oír. Es la mujer de Santiago, Zoila.

...

-No la vas a ver nunca más pero ahora cállate, mamá –dijo Santiago, por fin-. No te permito que la insultes. Ella no te ha hecho nada y...

-¿No me ha hecho nada, nada? –rugió la señora Zoila, tratando de zafarse del Chispas y de don Fermín -. Te engatusó, te volteó la cabeza ¿y esa huachafita no me

ha hecho nada?»¹⁹⁸ .

Tanto en este caso, como en el que citábamos a propósito de la propuesta de Cayo Bermúdez a la mujer de Ferro (obtener la libertad del marido a cambio de pasar un momento con él), lo que prima en la alta sociedad limeña es el clasismo y el racismo, del que Cary, la novia norteamericana del Chispas, parece no participar, o al menos no darse cuenta de la tensión que genera la reunión. Hay personas que son superiores y otras inferiores. Es lo que se le reprocha a Santiago y lo que éste voluntariamente busca desconocer una vez que comprende que esa superioridad no se basa en ningún elemento de peso, ya sea moral o ético, y ni siquiera económico o de poder, sino simple y ramplón clasismo y racismo. Esto Cayo Bermúdez, al igual que Santiago, lo sabe, y se lo hace saber a la señora Ferro, cuando ella, aceptado el trato, se encuentra en su casa

“...usted vale mucho más que todo ese dinero. Está bien, es un negocio. No grite, no llore, dígame sí o no. Pasamos un rato juntos, vamos a sacar a Ferro, mañana toman el avión.

-Cómo se atreve, canalla –y vio su nariz, sus manos, sus hombros y pensó no grita, no llora, no se asombra, no se va –. Cholo miserable, cobarde.

*-No soy un caballero, ese es el precio, esto lo sabía usted también –murmuró él-
...*

*...
-Esto la asquea por tratarse de mí, sobre todo –dijo él-. Si yo hubiera sido alguien como usted quizá no tendría tanta repugnancia ¿no?*

-Sí –los dientes de la mujer dejaron de chocar un segundo, sus labios de temblar-. Pero un hombre decente no hubiera hecho una canallada así.

-No es la idea de acostarse con otro lo que le da náuseas, es la idea de

¹⁹⁸ Ibídem. Pág. 656-657.

*acostarse con un cholo –dijo él, bebiendo –”*¹⁹⁹.

Lo mismo ocurre en relación al presidente Odría, también llamado “cholo”, como citamos anteriormente, y lo mismo piensa Cayo Bermúdez a pesar del enorme poder que su cargo le confiere. Así se lo hace saber Ambrosio a Queta, conversando en el prostíbulo

*“-Don Cayo sí se da cuenta –murmuró Ambrosio -. No me consideran su igual estos hijos de puta, dice. Me lo dijo un montón de veces cuando trabajaba con él. Y que lo adulan porque lo necesitan”*²⁰⁰.

Ante los cargos que deberá afrontar Ferro, por estafar a mucha gente robándoles el dinero que destinaron a sus hogares, y ante la descripción que de Ferro hace Hortensia delante de la mujer, la palabra “decente”, o el calificativo “canalla” a Bermúdez, pierden su estatuto al quedar sin un modelo de decencia válido una vez revelado el comportamiento de Ferro. Lo mismo ocurre en el caso de Santiago, que ve en el comportamiento de su familia, en el celo de casta de su madre y en el tipo de relaciones con el poder de su padre, una incoherencia, una contradicción a la que prefiere dar la espalda.

En cuanto a esta idea de lo “decente” piensa Santiago en relación a un comentario de la dueña de su habitación

“¡Los apristas, los ateos, los comunistas! Iban a volver para robarles sus cosas a las personas decentes como la señora Lucía, piensa. Piensa: pobre señora Lucía, si

¹⁹⁹ Ibídem. Pág. 488-489.

²⁰⁰ Ibídem. Pág. 661.

*hubieras sabido que para mi mamá tú ni siquiera serías persona decente*²⁰¹”.

Y él mismo, después de un tiempo, ya acaba viéndose a sí mismo distinto de sus hermanos, es decir metamorfoseado en un ser distinto

*“Ya no eras como ellos, Zavalita, ya eras un cholo. Piensa: ya sé por qué te venía esa furia apenas me veías, mamá”*²⁰².

Según veíamos al referirnos al ingreso a San Marcos, para su hermano el Chispas resultaba claro que la intención de Santiago era convertirse en un cholo. Algunos años después Santiago parece haber alcanzado esa condición, que culmina o se completa, se sentencia definitivamente para su familia a través del matrimonio con Ana.

En la novela, la vida de las gentes ajenas al poder transcurre en casas muy pobres y pequeñas, y así se pone en evidencia la relación directa y evidente entre el dinero y el poder en la ciudad de Lima. Todos los grandes empresarios dependen del gobierno, y viceversa. El mismo Fermín Zavala depende de los contratos que firma con el gobierno, y por lo tanto, de sus buenas relaciones con Bermúdez que, cuando menguan, lo mantienen también a él en vilo. La cercanía con el gobierno establecido tras un golpe militar determinará las condiciones de vida de los personajes. Una vez que se alejan de estos poderosos hombres de Lima quedan a la deriva, abandonados a sus suertes en la ciudad, ocupando espacios pequeños y marginales con muy escasas posibilidades de revertir su situación económica. Es lo que tienen en común los personajes de Hortensia, que termina muerta en una habitación miserable después de ser la anfitriona de las más altas personalidades, Ambrosio, que termina perseguido

²⁰¹ Ibídem. Pág. 355.

²⁰² Ibídem. Pág. 578.

por la justicia y Santiago, aunque este último se aleja por decisión propia y no parece tener intensiones de variar su situación. En el caso de Ambrosio, por lo demás, queda explícita esta invariabilidad de su suerte, cuando al término de la conversación (y de la obra) declara con resignación que tras una cadena de trabajos efímeros y sin perspectivas solo le queda la muerte

*“Trabajaría aquí, allá, a lo mejor dentro de un tiempo había otra epidemia de rabia y lo llamarían de nuevo,, y después aquí. Allá, y después, bueno, después ya se moriría ¿no, niño?”*²⁰³.

Las palabras de Ambrosio que concluyen la novela dejan a los personajes habitando una ciudad conciente de su invariabilidad social, ya que “la visión histórica que la estructura de la novela sugiere resulta ser cíclica” (Gallagher, 1972, Pág. 198), del mismo modo en que lo fue la Revolución en la novela de Fuentes. Esta determinación circular es finalmente transgredida solo por Santiago, al alto precio de la pobreza y de la conciencia terrible de la verdad, generando la estupefacción de su familia, para quien se transforma definitivamente en un “loco”. La transgresión inversa solo es posible momentáneamente en la novela y se produce solo a través de la fuerza, primero en la persona del presidente Odría y del mismo Bermúdez, ambos tildados reiteradamente de cholos por una sociedad muy reticente a ceder sus espacios de influencia en que el país viene asimilado, como hemos citado, a una casa, “su casa”.

En el lado opuesto su hermano el Chispas, por más referencias un personaje irritable y pendenciero, de pocas luces e inteligencia, y sin mérito alguno, termina por encargarse de los negocios del padre; los hereda, junto a su posición, su prestigio y su fortuna. Y lo mismo ocurre con “el pecas”, hijo del influyente senador Arévalo quién se casa con la Teté, hermana de Santiago, y perpetúan sus fortunas familiares y los

²⁰³ Ibídem. Pág. 727.

círculos limeños bien delimitados

“la playita rocosa que separaba Agua Dulce del Regatas, los cholos de la gente diría la mamá...”²⁰⁴

b.5. Casa de Gobierno

En la novela de Vargas Llosa, la Casa de Gobierno también mostrará, como hemos visto, una doble condición que la divide entre una "oficial" y una "real". La "real", en la que grandes acuerdos serán sellados a través de los mecanismos propios de Bermúdez corresponde fundamentalmente a su casa particular, donde, como hemos visto, a través de las fiestas que ofrece a altas personalidades de la capital y del país en general, comprometiéndolos y obligándolos, sometiéndolos en definitiva a la conveniencia del régimen, que será siempre mantenerse en el poder.

En cuanto a la Casa de Gobierno "oficial", institucional, que corresponde al Palacio de Gobierno, edificio en torno al cual se han ido desarrollando en general las ciudades del continente, corresponde al lugar por excelencia del poder, al lugar donde son tomadas las decisiones que afectarán directamente la vida de la población, incluso más allá de los límites de la propia ciudad. Es la casa del presidente, la residencia oficial, de la persona, en teoría, más influyente de un país. El palacio marca el centro de la ciudad, y se caracteriza por una determinada noción de orden que debe exhibir con una gala que puede atribuirse a la intención de crear una norma de estabilidad capaz de inspirar una solidez confiable y segura, que no deje lugar a equívoco en cuanto a la verticalidad del poder y su administración, y que busca establecer una

²⁰⁴ Ibídem. Pág. 438.

pauta de comportamientos, "buen gusto oficial" que caracterizará al poder oficial que representa al país entero. Como señala Ángel Rama *"Las instituciones fueron los obligados instrumentos para fijar el orden y conservarlo, sobre todo desde que en el siglo XVIII entran a circular dos palabras derivadas de orden, según consigna Corominas: subordinar e insubordinar"*²⁰⁵.

Este espacio central en la ciudad, ya no solo en cuanto al lugar geográfico específico de su emplazamiento, sino en relación a su influencia sobre el funcionamiento administrativo del país a través de los diferentes departamentos especializados, debería ser, en cuanto a sede del gobierno, el lugar en que se ejecuten las acciones democráticas, en la medida que se resuelvan desde ahí los problemas de la sociedad²⁰⁶ en su conjunto. Vemos sin embargo cómo la misma figura del presidente, es decir, el responsable último del gobierno y la máxima autoridad dentro de la Casa de Gobierno, se desdibuja, merma sus facultades y su poder bajo la influencia, la astucia y el peso político de Cayo Bermúdez, personaje designado estratégica y arbitrariamente sin ningún tipo de intervención ciudadana, ni la aprobación unánime del senado, ni el respaldo de alguna competencia específica para resolver conflictos administrativos puntuales, simplemente gracias al anecdótico contacto que tuvo en su infancia con un alto funcionario de gobierno, el coronel Espina, quien lo creyó idóneo para ocupar el cargo vacante en la Dirección de Gobierno, en palabras del mismo Espina, *"Un cargo oscuro, pero importante para la seguridad del régimen"*²⁰⁷.

De este modo la Casa de Gobierno y con ella la dirección del país pasará poco a poco a las manos de un personaje siniestro sin la voluntad ni las capacidades para organizar un país ni velar por sus intereses, al que solo le interesa la perpetuación de un poder conseguido mediante la fuerza, por medio de un golpe de estado

²⁰⁵ Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Talamar Editores, Santiago de Chile, 2004. Pág. 52.

²⁰⁶ Señalar la influencia de las grandes capitales en el ámbito americano en desmedro de la provincia: el centralismo.

²⁰⁷ Vargas Llosa, Op. Cit. Pág. 74.

“Haber elegido a este provinciano frustrado y sin experiencia para ser tu brazo derecho, es todo un honor, Serrano”²⁰⁸.

Para ello Bermúdez se valdrá de todas las artimañas a su alcance: la corrupción, el chantaje, la extorsión, la intriga y la violencia. Si la honorable Casa de Gobierno representa simbólicamente una imagen del país, una vez que en ella se instala un poder así viciado el caos que genera proyecta su sombra, en primer lugar, sobre Lima, y luego al resto de Perú.

Pese a todo, a las malas prácticas y a la concentración del poder que se genera, a las presiones que constantemente recibe de los poderes fácticos (los grandes grupos económicos peruanos) y a la degradación moral de los mandatarios, la Casa de Gobierno sigue siendo un lugar de trabajo intenso. Sus funcionarios, en especial Bermúdez, trabajan muchas horas en sus despachos que se ocupan de los temas públicos. En esta novela de Mario Vargas Llosa se introduce y describe a los lectores ese palacio presidencial impenetrable para quien no participa de las altas instancias del poder. Los muros del palacio, donde por lo general se toman las decisiones "a puertas cerradas", son franqueadas en la novela y tanto su aspecto formal interior, con sus estructuras jerárquicas y de organización, como las maquinaciones y los movimientos políticos, se nos muestran en todas sus dimensiones, más allá de la imagen habitual que de los gobiernos se hace visible ya sea a través de la prensa como en las ceremonias oficiales. Metafóricamente, la imagen de este poder político oficial de Lima concentrado en la Casa de Gobierno que nos es revelado, asemeja a la apertura de una esclusa que deja escapar sus aguas turbias que, en este caso, parecen expandirse a toda la ciudad, como si se tratara de una peste y, en efecto, la caída de Bermúdez marca el punto de inflexión en la obra, como en Tebas la caída de Edipo supuso el fin de la peste²⁰⁹, aunque aquí, a diferencia del mito, los problemas persisten

²⁰⁸ Ibídem. Pág. 74.

²⁰⁹ En la novela, en repetidas ocasiones la idea del contagio de lo ‘cholo’, o incluso de la pobreza como una peste temible, que en definitiva divide y jerarquiza, se repite en reiteradas ocasiones: “San

luego de su salida

*“Todos se quejaban de Odría, porque se robaba –dijo don Fermín-. Ahora se roba tanto o más que antes, y todos contentos”*²¹⁰.

El principio cíclico que ya hemos mencionado se repite como la condena a Sísifo, “lo que parece ser un ambiente exclusivamente concerniente al Ochenio de Odría, acaba reflejando, al trascender la anécdota histórica que trata, los períodos posteriores de Prado y Belaunde” (Gallagher, 1972, Pág. 190).

b.6. El prostíbulo

Por múltiples factores, el prostíbulo representa un lugar oscuro dentro de la ciudad. Entre estos factores hay dos principalmente sensibles. Uno, de carácter moral, dice relación con la degradación en que personas entregan su cuerpo a cambio de dinero y otras, en el otro lado de la relación, pagando, pueden acceder al control del cuerpo de otro o de otra. El segundo de los factores de la oscuridad del espacio del prostibulario, de carácter legal (que interesa mayormente a este análisis) es su clandestinidad: el prostíbulo es un espacio prohibido.

De modo análogo a lo que sucede con el bar, el prostíbulo es un espacio marginal dentro de la ciudad, en el que, sin embargo, los secretos de las altas esferas del poder pueden ser revelados. Esto es lo que ocurre en la novela de Vargas Llosa

Marcos... ahora es una cholería infecta” (313); “Pensaría que si nos juntábamos mucho le iba a pasar la peste” (321). Op. Cit.

²¹⁰ Ibídem. Pág. 444.

que aquí nos ocupa.

Este espacio marginal será el depositario de múltiples secretos que el poder preferirá siempre mantener ocultos. Un espacio en relación al cual, desde cierta perspectiva, será posible medir las cualidades morales de los personajes involucrados. En su gran mayoría, los influyentes personajes que frecuentan el prostíbulo serán respetables padres de familia en su vida cotidiana, oficial. Estos padres de familia, representantes de la clase alta y dirigente de Lima, deben mantener en honor a su posición un perfil del todo ajeno a estos espacios prohibidos, verdaderos espacios tabú dentro de la ciudad.

Es el caso del mismo padre de Santiago, el reputado empresario Fermín Zavala. Será justamente Zavala que apenas llegado Bermúdez de su pueblo lo invitará al prostíbulo, al bulín, en una suerte de bautismo limeño donde el futuro ministro conocerá a Hortensia, la prostituta que llevará a vivir con él en su casa capitalina y que hará de anfitriona en las famosas fiestas de Bermúdez. Santiago, ya independiente y trabajando para el periódico en el caso del cruento asesinato de Hortensia, caída en la miseria después de la partida de Bermúdez, conocerá en el prostíbulo un secreto conocido por todo el bajo mundo limeño: la relación homosexual de su padre con Ambrosio, que le es revelado por las compañeras de oficio de la difunta prostituta cuando indagaba con sus compañeros las posibles causas del crimen. La ha matado, dicen, el mismo negro Ambrosio, por orden de Fermín Zavala para frenar el chantaje de Hortensia, que amenaza con revelar las relaciones de Zavala a la respetable señora Zoila, madre de Santiago, mujer de la alta oligarquía limeña que jamás pensaría que su esposo pudiera estar relacionado con historias de ese tipo. Es posible que la revelación de esta vida secreta de Zavala, la vida “real”, para reutilizar el término, desintegre completamente su vida “oficial” de correctísimo padre de familia, empresario honrado y ciudadano modelo. La simple amenaza del derrumbe de un mundo así planteado es motivo suficiente para desencadenar un crimen, más aún

cuando la víctima es un ser tan desvalido en los aspectos legales y económicos²¹¹.

El contraste entre las dos caras de la vida de Fermín queda reflejado en la distancia que se puede establecer entre él y Hortensia, el hombre poderoso y la miserable prostituta. Al tratarse de un personaje tan influyente en la sociedad peruana, a la larga más influyente que el propio Bermúdez, en comparación con un personaje proscrito, una prostituta que amenaza con ventilar un secreto inasimilable por una parte de la sociedad (que es revelado en un espacio de intimidad prohibido), ni siquiera la investigación del crimen tendrá mayor relevancia. El riesgo que se corre es demasiado alto. El director del periódico prefiere omitir el antecedente motivacional y la relación entre Ambrosio y el padre de Santiago, que queda descartado, hipócritamente, por absurdo, cuando en realidad tratándose de quien se trata, le es imposible publicar una noticia de ese calibre.

*“Y aunque tuviera, quién le iba a hacer caso, quién le iba a creer. Fermín Zavala, con todos sus millones. Explícaselo tú, Becerrita. Dile lo que puede pasar si sigue repitiendo esa historia”*²¹².

De este modo los secretos del prostíbulo, aun cuando sean conocidos y comentados por muchas personas, deben quedar ahí, soterrados, sin salir a la luz pública, sin que su dominio trascienda de ese submundo clandestino frecuentado por personajes de todas las clases y condiciones, sin excepción, que se guardan mutuamente los secretos justamente para mantener en equilibrio la estabilidad de su vida pública y familiar, su vida “oficial”.

La potencial destrucción de la estabilidad familiar será clave para entender el espacio del prostíbulo. Los personajes que ahí se reúnen, empresarios importantes,

²¹¹ Ambos aspectos estuvieron garantizados mientras vivió con Bermúdez. Tanto él como Fermín Zavala manejan estos ámbitos a voluntad por medio de sus influencias.

²¹² Ibídem. Pág. 430.

comerciantes, políticos, etc., llevan una vida en familia estable y se corre el riesgo de perder una posición social basada, desde esta perspectiva, sobre premisas falsas, sobre mentiras e hipocresías. En esta novela el prostíbulo se convierte en un símil del palacio de gobierno, en una extensión de éste último, frecuentado por los mismos personajes y animados por la misma Hortensia. Este espacio sórdido y secreto se convierte en la clave para comprender la ciudad de Lima de esos años, gobernada desde el secreto, las manipulaciones, el chantaje y la mentira, que se funda en una falsa imagen y en la hipocresía generalizada que solo Santiago, héroe anónimo e impotente de la ciudad, se atreve a mirar directamente una vez que voluntariamente ha renunciado a cualquier beneficio.

La imagen de Lima prostibularia se hace explícita también en el mismo bar La Catedral, desde el momento en que, ya bien avanzada la conversación, Ambrosio revela que también opera como bulín. De este modo la conversación en La Catedral, puede entenderse como la conversación en el prostíbulo, un prostíbulo siempre presente en la ciudad, en definitiva la ciudad misma entendida como una gran burdel.

En efecto, la imagen que ofrece la casa limeña de Bermúdez con Hortensia como anfitriona lleva al burdel al centro del poder. La estrategia política de Bermúdez consiste básicamente en hacer de este lugar marginal el centro del funcionamiento político de la ciudad, manteniendo la condición indispensable de su confidencialidad: las fiestas no deben nunca ser de conocimiento público aunque se fragüen allí los acuerdos que involucren al país entero. Así se cruzarán en Lima el espacio prostibulario, el político y el residencial, unidos por un implícito pacto de silencio²¹³.

Este espacio distorsionado, secreto, prohibido y sórdido, lugar del pacto y la traición, de la confusión, el abuso de poder, es el que establece Vargas Llosa como

²¹³ Este pacto es roto solo por la prostituta que acusa a Fermín y Ambrosio y por el mismo Bermúdez, cuando muestra el verdadero rostro de su marido a la señora Ferro. Y por Ambrosio, que describe todo el mecanismo a Santiago, en su extensa conversación. Santiago es el *medium*, que va de un mundo a otro, y en este sentido el personaje es similar al de Ixca Cienfuegos en la novela de Carlos Fuentes o a Códac, en la novela de Cabrera Infante.

representación de Lima, de una Lima prostibularia, abusada, maltratada e ilegal. Según compara Gallagher este espacio de la Lima nocturna de Odría le presta el mismo servicio que Cabrera Infante, en sus *Tres tristes tigres*, le prestara a La Habana nocturna del 58” (1972, Pág. 201), novela que a continuación abordaremos.

C. La Habana en *Tres tristes tigres*

c.1. La ciudad nocturna

*dígole, nada ma que se vive una ve, miamiga, y
hay que sabelo hasel que eso e también una siensia te
enteraste?*

En 1967 Guillermo Cabrera Infante publica en Barcelona la versión definitiva de su novela *Tres tristes tigres*²¹⁴, en la que se muestra la ciudad de La Habana, en Cuba, desde la perspectiva de diversos personajes. La narración transcurre en la Cuba pre-revolucionaria. En la novela los acontecimientos, las situaciones narradas, ocurren principalmente en la noche. La novela representa la ciudad nocturna, con sus vicios y sus maravillas. Cabrera Infante declara abiertamente en la *Advertencia*, al inicio del texto, estar entrando en un mundo secreto, desconocido para la gran mayoría, en el

que se habla de un modo particular, y de paso, su abierta voluntad de abordar la *gran ciudad* cubana.

La primera versión de esta obra data 1965 y se publicó con el título *Vista del amanecer en el trópico*, y mereció el premio Biblioteca breve de la editorial Seix Barral. La obra, que retrata la vida nocturna de La Habana, retoma la trama de un documental realizado por el hermano del autor, Saba Cabrera. El documental, titulado P.M. fue censurado por las autoridades revolucionarias cubanas que veían con malos ojos un documental que mostraba la vida nocturna en la ciudad en lugar de personas serias ocupadas únicamente en la revolución. Guillermo Cabrera Infante inicia así una larga querrela con el gobierno cubano, que determina su salida del suplemento literario, y finalmente su exilio. En el exilio tampoco las cosas fueron fáciles para el autor y la novela. La España franquista censuró también la novela, pese a las tentativas del editor Carlos Barral. Estas censuras, según aclara el propio Cabrera Infante, hacen de la obra “un libro censurado en una parte del globo y prohibido en oras simplemente porque su autor y no el libro está en el Index Prohibitorum Autorum” (Cabrera Infante, 1999, Pág. XIX).

Una mirada más amplia sobre la situación de Cabrera Infante, desde su apoyo a la Revolución hasta las disputas que con ésta mantiene durante toda su vida, lo ofrece Alicia Inés Sarmiento en un artículo que analiza “la exclusión de Cabrera Infante no sólo de Cuba sino del *canon literario hispanoamericano*. Exclusión, esta última, que, como hemos dicho, se tradujo, particularmente en el espacio académico hispanoamericano, en la casi ausencia de estudios específicos sobre su original obra literaria” (Sarmiento, 2014, Pág. 16).

Entre las censuras que sufrió el libro por parte de las autoridades españolas de la época Cabrera Infante recuerda “Cada vez que yo ponía tetas, palabra aceptada por la Academia y su diccionario (‘pezón del pecho’), mi obseso censor la eliminaba y ponía senos” (Infante, 1999, XII). Ello ya que en toda la novela

“predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto”²¹⁵.

Como vemos en la advertencia Cabrera Infante tiene un interés específico por explicitar el uso del lenguaje en la novela, y de hecho Gallagher compara su función con la estructura de *Conversación en La Catedral* “La pluralidad, la multivocidad que Guillermo Cabrera Infante logra con la palabra, las logra Vargas Llosa con una estructura que hace lo mismo”(Gallagher, 1972, Pág. 202). Unido a la importancia del lenguaje, hemos encontrado dos de los elementos que aquí nos interesan: la ciudad y la noche. La noche esconde su propio secreto que se transmite a través de un particular uso del lenguaje, del habla, y veremos más adelante el rendimiento que el autor logra obtener a través de él, desplegando un virtuosismo asombroso²¹⁶.

La ciudad que describe Cabrera Infante y por la que se mueven sus personajes será esencialmente nocturna²¹⁷. La ciudad nocturna se diferencia radicalmente de la ciudad diurna, tanto por su temática como por los espacios que despliega. En este caso la noche, el lado oscuro de la ciudad, puede ser considerada al centro de la obra, y no una excepción en la rutina diaria de los personajes. La consecuencia de esta elección será una novela de gran originalidad dentro del contexto que aquí analizamos. Una mirada elocuente que nos servirá para situar adecuadamente todo el desarrollo de esta lectura la formula Yolanda Izquierdo de esta manera “Los tigres viven durante la noche, durante la cual evaden la realidad histórica, económica y social; viven del cuento, a deshoras, insensibilizados por el alcohol, en la luz artificial de los clubes y la atmósfera envolvente del bolero” (Izquierdo, 2002 219).

²¹⁵ Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Seix Barral, Barcelona, 2007. Pág. 9.

²¹⁶ De hecho el mismo título del libro responde a un juego de palabras que reproduce el inicio de un famoso trabalenguas. Una obra posterior, también centrada en la ciudad de La Habana, tomará su título a partir de un juego de palabras, *La Habana para un Infante difunto*, Seix Barral, Barcelona, 1979.

²¹⁷

El narrador se convertirá en una suerte de guía que conducirá al lector por los distintos espacios de esta ciudad nocturna, introduciéndolo en sus personajes y sus situaciones particulares.

c.2. El cabaret

El primer espacio de la ciudad al que hace referencia la novela es el del cabaret, escenario de distintos espectáculos de baile, y específicamente al cabaret Tropicalia. Desde el inicio queda de manifiesto una situación histórica importante: la isla, y fundamentalmente la ciudad de La Habana, ha pasado a ser un lugar de esparcimiento para la sociedad norteamericana. De ahí que el discurso inaugural tanto de la novela como del espectáculo que presentará el Tropicalia sean pronunciados simultáneamente en español y en inglés. En el decurso de la historia cubana en particular y de Hispanoamérica en general, el control del territorio por parte de Estados Unidos motivará las acciones que desencadenarán en la revolución cubana²¹⁸ y la toma del poder de las tropas castristas en 1959. Aunque lejos de estos acontecimientos, la noche de La Habana presente en la novela no puede soslayar esta tensa situación, por mucho que su interés se dirija hacia otras instancias, precisamente el mundo nocturno, la fiesta, el baile, el canto y el lenguaje típicamente cubano. En un punto de la novela, sin embargo, uno de los personajes ante la duda y las contradicciones evidentes de la realidad imperante en la isla, entre una fiesta perpetua y una revolución en ciernes, opta por sumarse a la revolución

²¹⁸ De entre los muchos ejemplos de este control, tanto en literatura como en cine o en música, recordaremos la famosa película *El padrino*, donde vemos ilustrado el modo en que la mafia está detrás de estos establecimientos y su poder sucumbe ante la revolución. También lo señala Alejo Carpentier en su novela *La consagración de la primavera*, o en sus canciones Carlos Puebla, entre muchos otros.

“Se acercó en ondas alcohólicas hacia mí y me dijo muy bajito en el oído:

–Me voy al Sierra.

–Es muy temprano para la noche y muy tarde para la madrugada. No va a estar abierto.

–A la Sierra, no al Sierra.

–¿A Nicanor del Campo ahora?

–No, coño, me voy al monte. Me alzo. Me hago guerrillero.

–¡Qué!

–Que me uno a Fiel, a Fidel.

–Estás borracho hermano.

–Nonó, en serio. Estoy borracho, sí. Pancho Villa estaba siempre borracho y míralo. Por favor, te lo pido, no te vuelvas a mirar si entra o no Pancho Villa. Hablo en serio. Me voy al monte²¹⁹.

Parece claro, dadas las escasas referencias directas, que la intención de Cabrera Infante no fue abordar directamente esta tensa situación política que, sin embargo, está muy presente en el ambiente habanero, como deja entrever el breve fragmento citado. Alude a esta situación de manera imprevista y con una mezcla de humor e ironía. Los hechos tendrán más tarde una repercusión directa sobre la vida del escritor, que si bien en un principio apoya la revolución y trabaja para ella través de una importante revista, luego, como hemos visto, será enviado al exilio por desavenencias con el régimen castrista, alejándose para siempre de La Habana. De todos modos a propósito de este conflicto con el “máximo acontecimiento político y social ocurrido en el continente en lo que va del siglo, no califica a su novela de reaccionaria”, dice Luis Gregorich, creemos que con acertadamente, “la calidad revolucionaria de una obra no puede juzgarse en proporción a la diafanidad de sus vínculos con el programa revolucionarios político-social, ni mucho menos en la medida en que haga patente este programa”, ya que “la obra tiene constitutivamente compromisos con la tradición de

²¹⁹ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 377.

un lenguaje y de un mundo de formas que no puede eludir” (Gregorich, 1972, Pág. 261).

Ahora bien, dentro de la novela, dentro del mundo que a Cabrera Infante, en esta obra, le interesa abordar, el cabaret cumple una función que lo relaciona más directamente con la economía, desplazando, de momento, el análisis político hacia un ámbito distinto. Esto ya que el cabaret sirve a mucha gente, sobre todo a jóvenes provenientes de provincia, como fuente de trabajo

“Como te iba diciendo esa hija tulla se ha buuelto buena perla aquí en la Habana que es una ciudad perniciosa para la jente joven y sin esperiensiá”²²⁰.

Este trabajo en los espectáculos del cabaret trae asociadas una serie de expectativas a través de publicaciones y relaciones sociales importantes. Es un trabajo que puede conducir al estrellato, y su aspiración es dar el golpe de fama que permita a sus artistas (bailarinas, cantantes, músicos, etc.) llegar a actuar en los grandes escenarios de Estados Unidos. El cabaret es entonces, además de un espacio en que se desarrolla un espectáculo (semi-erótico) del que disfrutaban tanto espectadores nacionales como extranjeros, un vehículo, un medio para salir de la pobreza y del ámbito provinciano. La proliferación de estos espacios en Cuba y la consecuente demanda de espectáculos de este tipo fomentan, junto al imaginario de tipo POP con su exaltación de la fama, la migración hacia la gran ciudad de Cuba, La Habana, desde las rurales zonas periféricas de la isla. José Luis Romero señala, de hecho, como uno de los factores de la moderna migración del campo a “la gran ciudad cuya aureola crecía en el impreciso comentario de quien sabía algo de ella, la proliferación y diversificación de “los medios masivos de comunicación: los periódicos y revistas, la radio y, sobre todo, el cine y la televisión, que mostraban a lo vivo un paisaje urbano que suscitaba admiración y sorpresa” (Romero, 1984, Pág. 326).

²²⁰

Ibidem. Pág. 31.

En contraposición a las casas pobres en que viven las bailarinas y cantantes, el cabaret es el espacio grandilocuente del lujo y la fantasía. Un lugar hecho para la diversión, en que los problemas cotidianos quedan marginados completamente, a diferencia de otros espacios de diversión, como puede ser el bar, por ejemplo. He aquí el inicio del libro

“*Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies & gentlemen. Tropicana, el cabaret MÁS fabuloso del mundo...<Tropicana>, the most fabulous night-club in the WORLD... presenta... presents... su nuevo espectáculo... its new show... en el que artistas de fama continental... where performers of continental fame... se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... They will take you all to the wonderful world... y extraordinario... of supernatural beauty... y hermoso... of the Tropics*”²²¹.

El cabaret representa una tribuna desde la que diferentes personajes pueden lanzarse a la búsqueda de un reconocimiento que se sostiene a través de una estructura publicitaria de los medios masivos de comunicación, ya sean en revistas, radio o televisión. Para ello no hace falta una preparación especial, ni determinado genio, al máximo una personalidad desprejuiciada que no dude al momento de exponer su cuerpo en público. Así le escribe Delia Doce desde la Habana a su amiga Estelvina que vive en el campo y cuya hija, Gloria, ha llegado a la capital, supuestamente a estudiar, describiéndole el anuncio en el que ha visto a la joven

“*Ella está allí casi en cueros, con una trusita de esa que se llaman bequini y que no creo que tú conozcas ni cosa por el estilo, nada más que con dos tiritas una arriba y otra abajo que parecen más bien un antifás y un pañuelito de mujer y sin más nada*

²²¹

Ibídem. Pág. 15.

pero más nada está parada junto a un oso blanco y le pone la mano encima y todo”²²².

En todo esto hay una importante cuota de ironía que se manifiesta sobre todo en el uso de un lenguaje que busca ser la transcripción literal del habla, tanto habanero como rural. Este uso del lenguaje, esta transcripción del habla coloquial de Cuba propicia hilarantes expresiones escritas al acoplar vocablos y cortar o modificar algunas letras de un término dado. La novela abunda en este tipo de expresiones “*yo rialmente lo que quiero e divestime y dígoles, no me voy a pasal la vida como una momia aquí metía*”. En general son expresiones emitidas por personajes de baja formación, que con dificultad pueden escribir una carta, y cuya precariedad cultural circundante contrasta con su gracia expresiva y con los sueños de grandeza, de fama y de reconocimiento, con su pretendido ascenso social por medio de diversos espectáculos. Estas diferencias entre los códigos que se manejan entre el campo y la ciudad, se deben entender bajo el prisma general de la ciudad moderna, como dice Yolanda Izquierdo, “a la condición normal del hombre en la ciudad moderna –que se siente extrañado – se le añade la condición del extranjero, que no maneja del todo los códigos del nuevo espacio en el que se ha instalado”, y a los que habría que agregar ya, como evidencia el fragmento citado, una diferencia generacional. De aquí se desprende una segunda arista de la ironía en Cabrera Infante, al evidenciar que la cultura tradicional no tiene ninguna importancia dentro de este nuevo contexto en que solo importa la asimilación a la ciudad, y más específicamente, aunque de modo inconsciente, a un grupo específico, a una parte determinada de ella “Esto es lo característico de la metrópoli: la coexistencia de grupos que no se funden ni reconocen lo que, acaso, tienen en común” Romero, 2009, Pág. 282). Serán los jóvenes, los más recientes allegados a la gran ciudad, los que busquen entrar a formar parte de ese mundo de espectáculo²²³ y de luces que tanto dinero mueve, y los que en definitiva

²²² Ibídem. Pág. 32.

²²³ Quisiéramos notar, por la pertinencia del caso, dada la afinidad del personaje y la fecha de su publicación, que en el mismo año 1967 Guy Debord publica *La sociedad del espectáculo*, donde precisamente realiza una crítica a estos modos de vida que buscan por todos los medios figurar, de hacerse visibles, como consecuencia dramática de la sociedad capitalista “el espectáculo es la

ponen en conflicto el imaginario marxista dedicándose a actividades del sector terciario “Many of Havana’s inhabitants were a type of proletarian hardly imagined to be revolutionary in tradicional Marxist literature: a proletarian created by ‘tertiarisation’ and not by industrialisation”(Rodríguez-Falcón, 2009, 468). En el prólogo, un particular texto así titulado que corresponde a las palabras de presentación de los espectáculos de la noche en el famoso cabaret Tropicana, hay una referencia directa a la cultura “POP”, cuyo principal responsable es Andy Warhol, quien en 1962 presentó su famosa serie de serigrafías de las sopas Campbell. Entre el público del Tropicana, el animador destaca la presencia, entre otras personalidades, de Mr. Campbell

“Less beautiful but as rich and famous is our very good friend ad frequent guest of Tropicana, the wealthy and healthy (he is an early-riser) Mr William Campbell the notorious soup-fortune heir and World champion of indoor golf and indoor tennis (and other not so mentionable indoor sports-Jojojojó), William Campbell, our favorite play-boy! Lights (Thank-you, Mr Campbell), Lights, Lights! Thanks so much, Mr Campbell, Thank-you very much! (Amableyrespetablepúblicocubano es Mister Campbell elfamosomillonarioherederodeuna fortunaensopas.)”²²⁴.

Este mundo del cabaret, con sus ansias y su afán de fama, con sus lujos y derroches, organizado también para diversión de un público internacional, principalmente norteamericano, tendrá una contraparte en los bares habaneros, de los que Cabrera Infante en su novela expone prolijamente sus características y cualidades, en un elenco de espacios y situaciones narrados con un lenguaje que busca la identificación de un habla específica con una ciudad específica, sin desatender nunca

afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la negación visible de la vida; como una negación de la vida que se ha hecho visible” Debord, Guy, 1 - 10.

²²⁴ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág.17. Aunque el Mr. Campbell presente en el Tropicana no es, como se sabrá más adelante, el dueño de las sopas, el vínculo que establece Cabrera Infante con el Pop Art de Warhol queda establecido, brindando con ello un respaldo internacional a la cultura popular.

al cuestionamiento constante de sus propios postulados distanciando la voz del narrador hasta una perspectiva que le permite mantener durante toda la obra un tono de humor y de ironía que elevan esta obra a las más altas expresiones de la narrativa hispanoamericana. A esto debemos sumar la habilidad del autor para abordar tantos y tan diversos espacios de la ciudad, cada uno con sus personajes y situaciones particulares que entran desde entonces en el repertorio de una ciudad moderna y viva en Hispanoamérica y que determinarán en adelante, en gran medida, el imaginario de la ciudad de La Habana²²⁵.

c.3. El bar

El deslinde de los espacios descritos por Cabrera Infante presenta varias dificultades al ser, muchas veces, espacios mixtos. En estos espacios mixtos podemos encontrar, por ejemplo, un cabaret con bar y restaurante, como el Tropicalia, o un bar con restaurante como el Lucero, o el bar de un hotel en el que alguien canta, como el Hotel Saint-John. Sin duda estos espacios dan cuenta de la vitalidad de la ciudad de La Habana en los años en que Cabrera Infante sitúa su novela. En efecto los espacios tienden a multiplicarse para responder a la alta demanda de la clientela que, tal como la presenta el autor, se siente a sus anchas en este tipo de espacios nocturnos que frecuenta con total naturalidad, como tantos otros que ahí se encuentran. Sin embargo diremos que el bar es un lugar eminentemente dedicado a la bebida, en que el espectáculo y la comida, si lo hay, pasan a un segundo plano, son meros acompañamientos, a diferencia del cabaret donde el espectáculo es la principal atracción.

²²⁵ Otro ejemplo de este imaginario habanero lo brinda el famoso documental de Wim Wenders *Buena Vista Social Club*, de 1999 donde podemos ver a los legendarios músicos cubanos que animan la vida habanera deambular alegremente por los espacios de una ciudad que parece estar en una permanente fiesta.

No obstante esta diferenciación clara, el espacio del bar en la obra de Cabrera Infante, de los bares, adquiere un carácter trascendental al convertirse en el escenario por excelencia de la manifestación artística. Esto desde el momento en que uno de los protagonistas de la obra, llamado Códac, el fotógrafo de las celebridades locales, oye cantar de improviso a una “negra fabulosa” y desconocida los mejores boleros que jamás haya escuchado.

“Yo soy fotógrafo y mi trabajo por esa época era la de tiraplanchas de los cantantes y la gente de farándula y la vida nocturna, y yo andaba siempre por los cabarets y nite-clubs y eso, haciendo fotografías. Me pasaba toda la noche en eso, toda la noche y toda la madrugada y también toda la mañana. A veces no tenía nada que hacer, había terminado mi guardia en el periódico y, a las tres o las cuatro de la mañana, me iba para El Sierra o para Las Vegas o al Nacional y por ahí, a conversar con un animador amigo mío o a mirar a las coristas o a oír las cantantes y a envenenarme con el humo y el olor rancio del aire acondicionado y la bebida”²²⁶.

Evidentemente se trata de un auditor no accidental, sino de un profesional que debe estar constantemente relacionándose con la escena artística cubana del espectáculo nocturno. Es, además, cubano, por lo tanto, conocedor desde siempre de los ritmos y las canciones que se oyen en la isla. A pesar de todo esto, al escuchar a La Estrella cantar un bolero tan clásico como Noche de ronda, se desconcierta, se pierde, y tarda un poco en reponerse y en reconocer una canción tan popular y conocida, perdido en las inflecciones de la voz de La Estrella que canta sin acompañamiento

“... y dijo, Se acabó, ahora viene la música. Y sin música, quiero decir sin orquesta, sin acompañante, comenzó a cantar una canción desconocida, nueva, que salía de su pecho, de sus dos enormes tetas, de su barriga de barril, de aquel cuerpo

²²⁶

Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 66.

monstruoso, y apenas me dejó acordarme del cuento de la ballena que cantó en la ópera, porque ponía algo más que el falso, azucarado, sentimental, fingido sentimiento en la canción, nada de bobería amelcochada, del sentimiento comercialmente fabricado del feeling, sino verdadero sentimiento y su voz salía suave, pastosa, líquida, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de todo su cuerpo como el plasma de su voz y de pronto me estremecí. Hacía tiempo que algo no me conmovía así y comencé a sonreírme en alta voz, porque acababa de reconocer la canción, a reírme, a soltar carcajadas porque era Noche de ronda y pensé, Agustín no has inventado nada, no has compuesto nada, esta mujer te está inventando tu canción ahora: ven mañana y recógela y cópiala y ponla a tu nombre de nuevo: Noche de ronda está naciendo esta noche”²²⁷

Por contraposición al especio del cabaret, el bar es un espacio anónimo, en que los personajes se encuentran e intercambian sus impresiones sin el ánimo de trascendencia. Es, como veíamos a propósito de *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa, un espacio anónimo en que todos pueden hablar de sus cosas sin la inhibición de la vida cotidiana ligada al trabajo y sus tensiones.

Cuando Códac ve a Estrella por primera vez, le pregunta a su acompañante si sabe quién es y hace una descripción del lugar en el que se encuentran en ese momento

“le pregunté a Irenita, le dije, Quién es la gorda, porque la mujer parecía dominar absolutamente el chowsito -y ahora tengo que explicar qué es el chowsito. El chowsito era el grupo de gente que se reunía a descargar en la barra, pegados a la vitrola, después que terminaba el último show y que descargando se negaban a reconocer que afuera era de día y que todo el mundo estaba ya trabajando hace rato o entrando al trabajo ahora mismo, todo el mundo menos este mundo de la gente que

²²⁷

Ibídem. Pág. 73.

se sumergía en las noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, aunque fuera artificial en este mundo de los hombres rana de la noche”²²⁸.

Es en este espacio de carácter más bien íntimo, en que Códac se encuentra con La Estrella, la fabulosa negra cantante de boleros que en vano intentará sacar de allí y presentar en otros espacios. Observa Yolanda Izquierdo que el bolero se comienza a escuchar en Cuba hacia 1910 y que para los años 30 ya era muy popular. Además, “La mayoría de los clubes nocturnos en La Habana son subterráneos. Estas cavidades se pueden relacionar con el arquetipo de la ciudad como mujer / útero” (Izquierdo, 2002, Pág. 179). Esta interpretación simbólica de la ciudad como mujer la encontramos, también, en el *Diccionario de los Símbolos* de Jean Chevalier según el análisis contemporáneo “la ciudad es uno de los símbolos de la madre, con su doble aspecto de protección y de límite...de la misma manera que la ciudad posee a sus habitantes, la mujer contiene en sí a sus hijos” (Chevalier, 1986, Pág. 310).

Al encuentro entre Códac y La Estrella confluyen dos elementos importantes. Por un lado, parece tratarse de una admiración personal, o de una ilusión, ya que el entusiasmo producido por La Estrella no parece tener el mismo impacto en nadie más, circunscribiéndose y restringiéndose de ese modo su deslumbramiento al ámbito personal, a una conmoción netamente íntima. Si, como dice Izquierdo, “El refugio de la ciudad inhóspita y traidora es el espacio de la noche y el bolero” (Izquierdo, 2002, Pág. 220), uno de los espacios que presenta esa noche es el bar. Entonces, uniendo simbólicamente estos elementos vemos que si la ciudad es inhóspita, uno de sus refugios es el bar. Este bar, uno de los principales espacios de la ciudad nocturna, representa simbólicamente un útero, por metonimia alude a la mujer, encarnada finalmente en el exuberante cuerpo y en la magnífica voz de la cantante negra.

La Estrella saboteará obstinadamente todo esfuerzo que se haga por sacarla del bar, su hábitat, su refugio, su entorno natural en el que canta sola para una pobre y

²²⁸

Ibídem. Pág. 69.

desinteresada clientela, y llevarla hacia un escenario con mayores perspectivas ante el que parece sentir pánico. Se encargará sistemáticamente de arruinar todas sus presentaciones con borracheras y negaciones perfectamente coherentes con su forma de vivir, absolutamente desbordante²²⁹. Códac intentará en vano demostrar la trascendencia de su fabuloso descubrimiento, que no puede compartir finalmente con nadie. Organiza para ella una velada especial en su propia casa, lo que ya es un acontecimiento insólito. En esta novela solo en tres o cuatro ocasiones el lugar en que se desarrollan los acontecimientos lo constituye el espacio de la casa. Una de ellas es precisamente esta velada o fiesta en que La Estrella debía ser la protagonista y cantar para los amigos de Códac reunidos especialmente para la ocasión. Todos la esperan, pero La Estrella, obstinada, temiendo caer en una trampa, ha decidido a último minuto no asistir. Códac sale en su búsqueda, la encuentra, la convence indicándole que habrá un manager importante, y la lleva a casa. Sin embargo, una vez en casa La Estrella constata que no hay ningún representante y decide no cantar, y no canta. Códac verá así frustradas sus intenciones de demostrar en público el talento de ella y de confirmarse de paso a sí mismo que no está alucinando, desvariando con una cantante que en realidad no vale nada y que su pasmo corresponde a una percepción enteramente subjetiva. Por otro lado La Estrella, incapaz de llevar adelante una carrera profesional confirma con su actitud la imposibilidad de convertir el espacio del bar, su escenario más habitual, y los hechos que allí ocurren, en algo más, en algo que se puede externalizar, difundir, comercializar, a fin de cuentas. El espacio del bar se convierte en el lugar de los proyectos y de las visiones falsas que, al menos en la novela, nunca llegarán a concretarse si no bajo el aspecto de un rotundo fracaso público, que el autor prefiere tomar con humor.

El ímpetu y las ansias con que Códac busca por las calles de La Habana a La estrella nos brinda un rápido y vertiginoso recuento de los establecimientos que ella frecuenta, revisando cada uno de los bares hasta que finalmente da con ella, en una imagen grotesca

²²⁹ Debemos aclarar que, a nuestro juicio, el personaje de La Estrella se constituye a través de sus características personales, de la voracidad de sus apetitos y por la forma en que ha sido descrita, en uno de los personajes más vivos originales de la literatura hispanoamericana de este período.

... *“pasé de nuevo por el Celeste y en el fondo conversando animadamente con la pared estaba ella, completamente borracha y sola. Debía haberse olvidado de todo porque estaba vestida como siempre, con su sotana de la orden de las Carmelitas Calzadas, pero cuando me le paré al lado me dijo, No podía varón, me dijo. No tengo coraje: ustedes son muy fisnos y muy curtos y muy decentes para esta negra, dijo y pidió otro trago mientras se bebía el que tenía...”*²³⁰.

Con algún esfuerzo logra convencerla para ir a la casa donde todos la esperan, donde, le dice, “hay un empresario allá y todo...”, a lo que La Estrella reacciona y accede, mostrando que en realidad, del mismo modo que él pretende sacar de su contexto habitual la gran voz de La Estrella, ella también, a su modo muestra algún interés por salir de su cerrado contexto y ampliar sus escenarios, para lo que le sirve definitivamente un empresario, fundamental a la hora de conseguir contratos, hacer promociones y giras internacionales. Sin embargo, cuando llegan al piso de Códac donde todos la esperan, después de un divertido altercado, y de repetir su regla de que “*con música no canto*”, se entera de que el empresario no ha ido a la fiesta, desiste definitivamente de cantar

*“La Estrella me miró con una expresión de gran picardía seria, con sus ojos tan anchos como sus cejas y me dijo, Así que me engañaste, y no me dejó que le jurara por todos mis antepasados y antiguos artífices, hasta por Niepce, que no, que yo no sabía que no había venido nadie, quiero decir ningún empresario y me dijo, Pues no canto ¡vaya! Y se metió en la cocina a hacerse un trago”*²³¹

²³⁰ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 131.

²³¹ Ibídem. Pág.134.

Tras este chasco Códac, que ya antes de que Estrella renunciara definitivamente a cantar esa noche había pensado para sí “ *Coño, está loca de remate*”, intenta continuar con la fiesta junto a sus amigos invitados, que conversan sobre música y hacen trabalenguas, hasta que la cantante viene a acostarse bajo el sillón donde él está sentado

“La Estrella seguía roncando sin importarle nada de nada, y el fracaso aquel parecía solamente el mío y me levanté y fui a la cocina a tomar un trago que me bebí allá en silencio y en silencio me llegué hasta la puerta y me fui”²³².

Queda de manifiesto que el personaje, el fotógrafo Códac, asume aquel fracaso como suyo, cuando en verdad para él no parece haber nada en juego, es decir, la popularidad que pretende para la Estrella a él no le concierne quizás más que a nivel de orgullo personal, visto que no parece tener la intención de ser su agente ni nada por el estilo, parece más bien una suerte de filantropía extraña en el personaje, que busca transmitir a sus amigos algo de lo que sintió la aquella noche, borracho, en que vio y oyó por primera vez a La Estrella y que fue para él una especie de revelación, un hallazgo musical inaudito dentro de la musical noche habanera.

Tiempo después, de manera inesperada, Códac, ya retirado de la vida nocturna profesional por modificaciones laborales, se entera de que por fin La Estrella iba a debutar en el gran escenario del night club Capri

“Se apagaron las luces y un reflector antiaéreo hizo un hoyo blanco contra el telón malva del fondo y por entre sus pliegues una mano morcilluda buscó la hendija de la entrada y detrás de ella salió un muslo con la forma de un brazo y al final del brazo llegaba La Estrella con un prieto micrófono de solapa en la mano que se perdía

²³² Ibídem. Pág. 135.

como un dedo de metal entre sus dedos de grasa y salió entera por fin: cantando Noche de ronda y mientras avanzaba ...ahogando la orquesta, recuperando a veces sus sonidos de antes y llenando con su voz increíble todo aquel gran salón y por un momento me olvidé de su maquillaje extraño, de su cara que se veía no ya fea sino grotesca allá arriba: morada, con los grandes labios pintados de rojo escarlata y las mismas cejas depiladas y pintadas rectas y finas que la oscuridad de Las Vegas siempre disimuló... me quedé hasta que terminó, por solidaridad y curiosidad y pena. Por supuesto no gustó aunque había una claqué que aplaudía a rabiar y pensé que eran mitad amigos de ella y la otra mitad la pandilla del hotel y gente pagada o que entraba gratis”²³³.

La distancia temporal parece haber convencido a Códac de la ilusión de su sueño, aunque lo siga cautivando la voz de La Estrella. Parece claro que la experiencia y las sensaciones vividas en el espacio del bar pierden su eficacia al intentar sacarlas de su contexto específico, que no constituyen situaciones extrapolables, por múltiples factores, y que cualquier intento en ese sentido no solo está destinado al fracaso, sino que es inútil. Pese a esa imposibilidad evidente “Estrella Rodríguez, una cantante negra, se convierte en el símbolo vivo de la mitología nocturna” (Gregorich, 1972, Pág. 248).

En el espacio público del bar, también, se da el diálogo íntimo entre dos personajes, que encuentran allí el lugar y la hora más propicia para sus confesiones. Como hemos visto, estas confesiones, estas declaraciones de intenciones, pueden ser dichas en el espacio del bar sin que necesariamente tengan implicancias posteriores en la vida real. Es así como, en el párrafo antes citado²³⁴,

“¡Qué!

²³³ Ibídem. Pág. 311.

²³⁴ Véase la cita número 129 del presente trabajo.

-Que me uno a Fiel, a Fidel.

-Estás borracho hermano”²³⁵.

puede un personaje, Arsenio Cué, referirse a su voluntad de tomar partido por los guerrilleros que, se sabe, se están juntando en algún lugar de la sierra. Claramente esta afirmación, en absoluto ambigua, pierde su valor categórico en cuanto atendemos al contexto en que se desarrolla la conversación²³⁶. Después de deambular por muchos sitios en La Habana²³⁷ deciden ir a un bar en Jamaimilla, pequeña localidad algo alejada de La Habana

-No recuerdo -recuerdo que dije- . ¿Se llama así?

-No. Se llama La Odisea.

-Y el dueño Homero. ¿Por qué no Bar Leneida?

--“Te vas a sorprender, pero el bar se llama Laodicea y es el apellido del dueño, Juan. Juan Laodisea.

-Del asombro nace la poesía.

-Es un sitio increíble. Ya verás²³⁸.

En este recóndito e *increíble* bar, alejado de la ciudad pero accesible en coche, un lugar para entendidos, para conocedores profundos de la ciudad, sus rincones y sus

²³⁵ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 377

²³⁶ A ver si se puede aclarar esto con “actos del habla” o algo así, de searle u otro, austin, o sino, plantearlo de otro modo

²³⁷ El deambular por la ciudad de La Habana de estos personajes, en que la calle se constituye en su elemento, se asemeja a la figura del flâneur que W. Benjamin ve en Baudelaire y la fascinación por los diversos elementos de la ciudad: “*La calle se vuelve un apartamento para el ‘flâneur’, en casa entre las fachadas de los edificios como el burgués entre sus cuatro paredes. Para él, los brillantes carteles esmaltados de las empresas son tan buenos, o mejores, como decoración de para como para el burgués, en su salón, un cuadro al óleo; los muros son el pupitre contra el que apoya su cuaderno de notas; los quioscos de diarios son su biblioteca y las terrazas del café miradores, desde los que, terminado el trabajo, contempla sus aposentos*”. Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires, 2012. Pág. 100.

²³⁸ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 347.

alrededores y, sobre todo, de sus bares, se da una larga conversación sobre los temas más disparatados, lo que constituye otra característica de la conversación en el bar. Estos temas van, en este caso, desde las revelaciones místicas que pueden obtenerse a través de la numerología hasta un repaso por la literatura del siglo XX (la *santísima trinidad* Proust, Joyce, Kafka), entre otros. La conversación, eso sí, se da después de “*siete copas de daiquirí. Seis vacías y una llena*”, es decir, como afirma uno de los personajes, cuando están *completamente borrachos*, con lo que volvemos a encontrar en el espacio del bar el lugar en que los personajes pueden dar rienda suelta a sus opiniones y pensamientos sobre asuntos tan delicados como la política en este contexto de la Cuba pre-revolucionaria sin que necesariamente estas ideas se traduzcan en acciones concretas, es decir, pueden ser afirmaciones sin un vínculo directo, sin repercusiones reales para los personajes, en definitiva, pueden ser simplemente palabras irresponsables. Así el bar revela, como en la obra de Vargas Llosa, su peculiar característica de espacio público en que las opiniones y afirmaciones dentro de un diálogo entre dos o más personas tienen la libertad de existir sin sufrir necesariamente las consecuencias del medio en que se encuentran²³⁹, es decir, sin sufrir la represión por criticar duramente a un gobierno o declarar una futura adhesión a la guerrilla revolucionaria. Es necesario recordar que en ambas novelas los personajes se encuentran dentro de un sistema político que ejerce, muchas veces, el poder a través de la fuerza, generando en las ciudades representadas una permanente sensación de miedo e inquietud. En el caso de *La Habana nocturna* presentada por la novela de Cabrera Infante, aunque asumida desde una perspectiva “netamente literaria”²⁴⁰ como afirma el autor, conocemos los problemas que enfrentó antes de publicada, y filtra no obstante algo de esta tensión política bajo la forma de un anécdota inserto a modo de digresión que, suponemos, tiene su justificación solamente en la necesidad insoslayable, pese a los esfuerzos prolongados, de hacer

²³⁹ Mención aparte merece la escena de la novela de Vargas Llosa *La Casa Verde* en que un tipo se dispara en la cabeza a consecuencia de una apuesta de valentía. El absurdo de esta muerte radica en el contexto, no en el disparo en sí. Es decir, suicidarse por una bravata de bar. En el caso de Cabrera Infante, dada la férrea vigilancia del régimen de Castro, las consecuencias que podrían recaer en el autor pueden ser atenuadas por el bar y la borrachera.

²⁴⁰ Véase la entrevista a Guillermo Cabrera Infante realizada por Joaquín Soler para RTVE en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-guillermo-cabrera-infante-fondo-1976/1184309/> (consultado en diciembre 2014).

referencia al peso de una realidad que parece obstinada a mostrarse por las mínimas fisuras.

Cuando el fotógrafo Códac se dirige al ansiado debut de La Estrella, ve conversando a su amigo bongosero con un pianista americano del cabaret Saint John. Después de una rápida introducción Códac se entera que el pianista necesita un médico con urgencia, cosa que inesperadamente el bongosero le encarga de buscar. De camino, un policía los detiene y, suspicaz, decide acompañarlos. Cuando finalmente llegan donde el médico éste se preocupa

“Estaba asustado porque pensó que era un herido en un atentado, un terrorista al que le estalló una bomba o tal vez un perseguido por el Sim, pero le dije que yo no me metía en nada, que no me interesaba la política y que lo más cerca que había visto a un revolucionario era a la distancia focal de dos metros cincuenta...”²⁴¹

En la obra de Vargas Llosa se alude a la dictadura de Manuel Odría, y en la de Cabrera Infante nos encontramos en la dictadura del general Fulgencio Batista, que dará pie a la revolución cubana²⁴². El bar se presenta entonces en su doble condición de espacio público y privado a la vez: un lugar público donde se sostienen conversaciones de carácter privado. De ahí que una de sus reglas de comportamiento sea no traspasar este ámbito de lo privado. En la novela este ámbito será traspasado, por ejemplo, en el momento en que Arsenio Cué comienza a gritar fuertemente en el bar, a lo que el resto de la clientela responde con un silbido de desaprobación

“Del fondo del bar llegó un silbido.

²⁴¹ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 308.

²⁴² A propósito de esta violencia podemos mencionar los cadáveres civiles en la Habana que también aparecen en las obras Alejo Carpentier, en particular en su novela *La consagración de la primavera* y del mismo Cabrera Infante, en *La Habana para un Infante difunto*.

-A callar a su gallina -gritó Cué.

-A Silvestre Sugallina Un servidor -dije yo, el Cid Conciliador, en alta voz pero hacia nadie.

-Te hablaba de la vida, viejo.

Sí, pero no tan alto, mon viux.

...

-Ya en este país ni hablar se puede.

-Lo que no se puede es gritar.

-Mierda, no es la forma lo que importa, es el fondo. Lo que se dice.

-¿No quedamos en que no querías hablar de política? ”²⁴³

Este pasaje, que culmina con el ya citado párrafo en que el personaje expresa la decisión de unirse a las tropas guerrilleras, nos muestra, por un lado, una de las normas de comportamiento que exige la estadía en un bar público, esto es, no gritar, no extender la conversación privada al ámbito público del bar y, por otro, la percepción de la realidad que los rodea, el espesor semántico, que en aquellos momentos tienen los personajes de su entorno. En esta realidad (de la novela), sin que la conversación previa lo insinúe siquiera, la recriminación específica de otros clientes hacia el volumen de la voz empleada, es interpretada, por la tensión ambiente, en términos políticos que, en determinados momentos, pueden alcanzar ribetes de gran violencia. Uno de estos signos de gran violencia política puede ser precisamente esa imposibilidad de hablar, esa violación del ámbito privado por parte de unos sistemas de vigilancia cada vez más sensibles dentro de un contexto dictatorial, cuyo aspecto legal se conoce como libertad de expresión. Será, desgraciadamente, la vulnerabilidad de esta libertad de expresión una de las características de toda dictadura. En el caso de Cabrera Infante el incidente con el documental censurado que produjo y que está en el origen del libro, es paradigmático en este sentido. Dentro de esta lógica se puede interpretar también la represión selectiva que desencadena la ruptura con el mundo burgués de Santiago Zabala en *Conversación en la Catedral*, cuando de todo el grupo

²⁴³ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 376.

de opositores a la dictadura solo él es dejado en libertad, solo por mencionar los casos que hasta ahora hemos revisado. Estas pugnas entre el poder, o el gobierno, y determinados personajes, actores sociales dentro de la novela, las pensamos en la perspectiva histórica de la representación de la ciudad hispanoamericana que aquí nos ocupa, y forman parte de la administración del poder dentro de ellas. Hemos visto, además, cómo esta administración del poder va más allá del ámbito netamente urbano²⁴⁴

El bar se constituye así en un espacio propicio a un tipo de crítica muy profunda hacia todo el ámbito circundante, no ya solamente el político, sino también el cultural. En el diálogo que citábamos antes, una conversación dividida en varias partes dentro de un capítulo titulado Bachata, ésta crítica cultural se confronta con la literatura, partiendo por la literatura universal para terminar con una suerte de revelación que, atendiendo al contexto histórico en que se formula y al tono de confidencialidad que utiliza el personaje, puede ser interpretado como una directa provocación a una parte del *establishment* cultural cubano del momento, al que hasta hacía poco tiempo el mismo Cabrera Infante formaba parte activa en su rol de director del Consejo Nacional de Cultura del gobierno revolucionario de Fidel Castro.

*“Además, no siento ninguna veneración ni por Proust (dijo, claramente, Prú), ni por James Joyce (Cué pronunció Schame Choice) ni por Kafka (sonaba kaka en su voz bien cuidada). Trinidad Santísima, sin adorar la cual parece imposible escribir en el Siglo XXI”*²⁴⁵.

²⁴⁴ Ejemplo de ello hemos visto a propósito de la literatura indigenista y las consecuencias de los decretos de la ciudad sobre el espacio rural. También debemos recordar los decretos promulgados por la dictadura de Porfirio Díaz recordados por Carlos Fuentes o las absurdas consecuencias de los decretos firmados en Francia sobre sus colonias caribeñas en la novela de Alejo Carpentier *El siglo de las luces*.

²⁴⁵ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 354.

Estos importantes nombres de la literatura universal evidentemente no solo son válidos en el contexto cubano de ese entonces como piezas fundamentales de la literatura del siglo XX sino que parecen ser, en efecto, autores cuya influencia ha sido reconocida unánimemente a nivel internacional hasta alcanzar el estatuto de una verdad aceptada incondicionalmente por establishment cultural al que aludíamos, que, como tal, repite y acepta sin necesariamente plantear una postura crítica frente a ese antecedente.

Ahora bien, dentro de un ámbito más local y por ende con incidencias directas sobre la actividad literaria de Cabrera Infante, la crítica formulada hacia Alejo Carpentier, figura de enorme trascendencia no solo en el ámbito cubano sino en el de todo el continente, es bastante dura si pensamos en los postulados americanistas del propio Carpentier²⁴⁶

...¿Piñera? No quiero hablar del teatro. Por razones obvias, que siempre son las más ocultas.

-¿Y Alejo? -le dije, llevado por el juego y la conversación.

-¿Carpentier?

-¿Hay otro?

-Sí, Antonio Alejo, un pintor amigo mío.

-También está Carpentier, la violeta o la orquídea del ring. Sí, Alejo Carpentier.

-Es el último novelista francés, que escribe en español devolviendo la visita a Heredia”.

Me reí.

²⁴⁶ En efecto, es famoso el prólogo de Carpentier a su novela *El reino de este mundo*, donde emplea para referirse a la producción literaria de este período en el continente el término ‘realismo mágico’ en relación a los hechos históricos, se plantea en abierta disputa con las vanguardias eminentemente europeas y sus imaginarios ficticios.

-¿Te ríes? Es el signo de Cuba. Aquí siempre tiene uno que dar a las verdades un aire de boutade para que sean aceptadas”²⁴⁷.

Cabrera Infante, experto en el arte de la parodia²⁴⁸, de la boutade, defiende, en el párrafo antes citado, su uso como el único medio de decir las verdades en Cuba, es decir, mitad en serio y mitad en broma, para hacer coincidir el discurso crítico con el espíritu cubano que, justamente a través del habla, se empeña en retratar. No debemos olvidar tampoco que estas opiniones son formuladas en el bar, y que los personajes se encuentran bastante bebidos, lo que implica una segunda estratagema para restar valor de verdad a las opiniones formuladas. La crítica directa a Carpentier y, por ende, al establishment literario oficial, se parapeta en la boutade y la borrachera.

c. 4. El habla

“las que no sean de talle gracioso de andar salamero con gracia sin par éstas no son cubanas”

Como hemos citado al inicio de este capítulo, en la novela

“predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto”²⁴⁹.

²⁴⁷ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág 371.

²⁴⁸ Su primer cuento, de hecho, es una parodia a *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, según explica él mismo en la ya citada entrevista a Joaquín Soler.

²⁴⁹ Cabrera Infante, Op. Cit. Pág. 9.

El español, en sus diversas inflexiones adoptaría, según Cabrera Infante en esta cita, una particular forma de articularse en La Habana y, aún más específicamente, en la noche. Como hemos visto, toda la novela transcurre en la noche, por lo tanto, la ciudad que Cabrera Infante nos presenta es esencialmente La Habana nocturna. Debemos pensar entonces que la ciudad, en las múltiples vías de acceso que ofrece al visitante, al flâneur, poseerá una fisonomía diferente, un aspecto distinto sobre una misma base: las calles de una misma ciudad serán escenarios distintos según la visitemos de día o de noche. Más aún, las personas, los ciudadanos, adoptarán formas diversas de hablar, jergas derivadas de los escenarios que frecuenten. De esta suerte, la ciudad resulta dividida como si se tratara de dos dimensiones opuestas, como pudimos ver en el párrafo ya citado: “*se negaban a reconocer que afuera era de día y que todo el mundo estaba ya trabajando hace rato o entrando al trabajo ahora mismo*”²⁵⁰.

Este modo de hablar habanero, como decíamos al inicio, comprende el inglés como lengua corriente. Recordemos que el animador del famoso cabaret Tropicana hace las presentaciones simultáneamente en castellano y en inglés. Por otro lado, el inicio de la novela, como indicamos, deja en claro que muchos de los personajes que poblarán esta ciudad de La Habana nocturna han llegado a ella desde lejanas provincias, como de hecho ha ocurrido con el propio Cabrera Infante, nacido en Jibara, y cuyo testimonio deja escrito en su novela *La Habana para un Infante difunto*, publicada en 1979.

En las primeras páginas de *Tres tristes tigres* encontramos una alusión directa a ambas instancias, es decir, el arribo a la gran ciudad y el uso de un lenguaje particular que Cabrera Infante busca transcribir de forma literal, con sus incorrecciones morfológicas y sintácticas respecto a la lengua oficial escrita, normada por la academia. Para Luís Gregorich el procedimiento utilizado por Cabrera Infante es similar al utilizado por los naturalistas, sin embargo en la novela del cubano la tensión

²⁵⁰ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 69.

lingüística resulta más alta, llevando el uso del lenguaje más allá, hasta que la lengua hablada “se convierte ella misma en personaje, y probablemente en el personaje más importante de la novela” (Gregorich, 1972, Pág. 255).

De estas transcripciones del habla coloquial habanero surgen una serie de giros lingüísticos inesperados que tienden a confundirse con el imaginario de la gran ciudad en personajes que recién empiezan a adaptarse a un ritmo de vida que hasta entonces les era ajeno, bajo nuevas perspectivas valóricas y laborales.

La gran ciudad, y más concretamente, la ciudad de La Habana que interesa a Carera Infante, con sus innumerables locales nocturnos, con sus espectáculos eróticos y la parafernalia publicitaria asociada a ese mundo, ofrece una perspectiva diversa a la vida de provincia. Entre las miles de personas que pueblan la gran ciudad, en efecto, el anonimato es una condición fundamental a diferencia del pueblo en que todos se conocen y donde las historias personales tienden a ser de dominio público²⁵¹. En la gran ciudad, en efecto, lo que parece predominar, es el valor del dinero y del lujo que vienen asociados, paradójicamente, a la fama.

Es el caso de Cuba Venegas, ejemplo de una muchacha que llega del pueblo a la gran ciudad de La Habana con su imaginario orientado en este sentido²⁵². El lector conoce los orígenes de Cuba Venegas a través de la carta que Delia escribe a su amiga Etelvina, madre de Cuba. Delia ha hospedado a Cuba los primeros días de su arribo a La Habana pero su vida toma una dirección y una velocidad que para Delia son incontrolables. Para Cuba, sin embargo, las nuevas perspectivas son casi una revelación y por ello vuelve donde Delia en repetidas ocasiones a tranquilizarla. La utilización del habla coloquial de las capas más bajas y su asimilación de la ciudad a través de ella puede “aspirar a vivificar las estructuras y los modos de una vida largamente oprimida por las convenciones y los sobreentendidos de la escritura”

²⁵¹ Un ejemplo de esto podemos encontrarlo dentro de *Tres tristes tigres* en la extraña historia de dos niñas que ven por casualidad a una pareja en la intimidad, historia que no tardará en hacerse conocida por todo el pueblo, con consecuencias sociales para todos lo involucrados.

²⁵² Véase la nota 134 de este trabajo, donde Cuba Venegas, nombre artístico, es conocida aún como Gloria para sus familiares.

(Gregorich, 1972, Pág. 255), y realizar así una liberación que destrabe la timidez provinciana y la haga sentirse parte de la gran ciudad, de la metrópolis.

Así, entre el asombro pasmado del lenguaje de Delia, anclado en las formas y los temas provinciales, y la explosión de la personalidad de Cuba en La Habana, con un lenguaje ágil y desprejuiciado, más todo el bagaje de referencias culturales que solo cabe encontrar en la gran ciudad, esto es, la literatura, el cine, la música y, principalmente, el ingenio coloquial popular, fragua Cabrera Infante su lenguaje de la ciudad nocturna²⁵³, su lenguaje habanero más secreto, llevado a los extremos con el gran personaje Bustrofedón, incansable a la hora de jugar con las palabras y sus combinaciones.

Como La Estrella, Bustrofedón es un personaje de corte casi mitológico, es decir, un personaje fabuloso de la noche habanera solo conocido en sus círculos más íntimos, del que solo conocemos su existencia a través del recuerdo de otros personajes que lo conocieron. En el libro ambos personajes encuentran la muerte por enfermedad.

En la vaga descripción física que de este personaje tenemos, se contrapone en su delgadez a la gordura de La Estrella: *“él era un tipo largo y flaco y con muy mala cara y esta picada por el acné juvenil o por la viruela adulta”...*²⁵⁴.

Estos dos personajes se juntan por una vez en el libro, en la fiesta que organiza Códac para presentar a sus amigos su gran descubrimiento musical, la voz incomparable de La Estrella. Entre estos amigos estaba Bustrofedón, “inventando trabalenguas” en la sala. Estrella representa al mundo popular y Bustrofedón al mundo culto de la sociedad habanera de ese entonces. Simbólicamente podemos decir que La

²⁵³ La intención cubana por ‘inventarse un lenguaje’ es ya conocida gracias al reconocido trabajo de Lezama Lima y su mentado barroquismo. Cortazar, Julio. *La vuelta al día en 80 mundos*, “Para llegar a Lezama Lima”. Rm editorial, México – España. 2012.

²⁵⁴ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 227.

Estrella, de cultura popular (es analfabeta), hace tambalear a Bustrofedón, del ámbito culto

“ya iba a arrancar a cantar cuando Bustrofedón salió de la cocina con una bandeja con tragos y detrás de él Edith Cabell con otra y La Estrella cogió un trago al pasar y me dijo, ¿Y ésta qué hace aquí? Y Edith Cabell la oyó y se viró y le dijo, Ésta no, ¿me oíste? que yo no soy un fenómeno como usted, y La Estrella con el mismo movimiento que hizo al coger el vaso, le tiró el trago en la cara a Franemilio, porque Edith Cabell se había quitado y al quitarse tropezó y trató de agarrarse a Bustrofedón al que cogió por la camisa y que dio dos tumbos, pero como él es muy ágil y Edith Cabell ha hecho ejercicios de expresión corporal ninguno de los dos se cayó y Bustro hizo un gesto como el de un trapecista que termina un doble salto mortal sin red y todo el mundo, menos La Estrella, Franemilio y yo, aplaudió”²⁵⁵.

La escena, bastante ridícula en sí misma, funciona dentro de la lógica satírica con que los hechos son presentados en la novela. El encuentro de los dos personajes clave del libro, habitantes fabulosos de la noche habanera, fugaces e impredecibles, se resuelve en esta distancia irreconciliable, más bien en este desencuentro, que se produce en el espacio de la casa del anfitrión, y que termina por convertirse en un completo fracaso, demostrándose la incomunicabilidad de ámbitos diversos: en el espacio de la casa no pueden repetirse los encuentros que se producen constantemente en el espacio de los bares, ni el ámbito de lo culto puede dialogar con lo popular sino en el sueño de Códac, que lo creyó posible.

Podríamos leer que con la sátira del instante mágico, sublime, ensoñado del bar, que Códac busca reproducir invitando a cantar a La Estrella en el espacio íntimo y privado de la casa, se podría romper esta brecha que parece distanciar los ámbitos y que, de frente a una revolución como la cubana, se hace muy importante,

²⁵⁵

Ibidem. Pág. 133.

principalmente por la necesidad de mancomunar ideas y percepciones del mundo muy distintas y diferentes entre sí, y en esto, según Gregorich, consiste nada menos que la empresa de Cabrera Infante, en “hallar una expresión nueva y legítima para un mundo en que, como en América latina, confluyen, superponiéndose, en más bajo subdesarrollo humano y social, y las crecientes presiones de una refinada civilización técnica y de consumo” Gregorich, 1972, Pág. 260). El encuentro entre Bustrofedón y La estrella termina, sin embargo con la completa indiferencia entre uno y otro personaje y con el mentado sentimiento de fracaso en el anfitrión

“ella se sentó en el piso y se recostó al sofá y bebiendo se fue rodando por el suelo y luego se hizo plana con el vaso vacío en la mano y se metió hacia un lado del sofá que no era moderno sino un mueble cubano, de esos antiguos, de pajilla y madera y pajilla y se metió completamente debajo y se quedó dormida y yo oía los ronquidos ahí debajo de mí como si fueran los suspiros de un cachalote y Bustrofedón que no vio ni veía a La Estrella me dijo, Nadar mi socio ¿estás inflando un globo? Queriéndome decir (yo lo conozco bien) que me estaba pedando y me acordé de Dalí que dijo que los pedos son el suspiro del cuerpo y casi me reí porque se me ocurrió que el suspiro es el pedo del alma y La Estrella seguía roncando sin importarle nada de nada, y el fracaso aquel parecía solamente el mío y me levanté y fui a la cocina a tomar un trago que me bebí allá en silencio y en silencio me llegué hasta la puerta y me fui”²⁵⁶.

La vía de comunicación que propone la obra de Cabrera Infante entre estos dos mundos distantes es precisamente esta descompresión del lenguaje culto mediante la sátira y la parodia, que encuentra expresión también en un constante y radical corte de la reflexión metafísica con un fuerte llamado hacia la realidad y los placeres que ésta ofrece. Cortes de este tipo, a saber, interrupciones bruscas, hay muchas dentro de la novela. Citaremos un breve pasaje donde este método narrativo se hace explícito.

²⁵⁶ Ibídem. Pág. 135.

Corresponde al final de uno de esos juegos lingüísticos con Bustrofedón y otros colegas, y pone de manifiesto una interpretación de las funciones de la cultura

“Rine dijo que así no valis y me callé y me caí y me cagué en la cultura que siempre viene a interrumpir con su metafísica la felicidad”²⁵⁷.

Así, la cultura es asociada a la metafísica y a la infelicidad. En este sentido, la función del personaje de Bustrofedón dentro del libro, es central. Como personaje culto debe hacerse cargo de su condición, más aún, del propio cuestionamiento de sus comportamientos surge el rasgo deslumbrante de su personalidad que se irradia a los demás. En efecto, de su forma de entender el lenguaje tiene origen toda una poética desarrollada por los personajes del libro. En términos generales, podemos dividir los personajes entre aquellos que llamaremos “cultos” y los “incultos”, entendiendo por los primeros aquellos con nociones sobre el arte y la cultura en general y que continuamente hacen referencias a la literatura, al cine, a la música o a otras artes, y que logran tomar cierta distancia con los hechos y las situaciones que se presentan, con particular atención al lenguaje que emplean (de ahí la importancia de Bustrofedón) y por, los segundos, a aquellos personajes de La Habana que fundamentan sus conocimientos, sus ideas y su relación con el mundo a través de la cultura popular, de la calle, sin mayor formación ni distancia crítica frente a las ideas y los usos del lenguaje común, como es el caso de la misma Estrella, la cantante analfabeta, o de Cuba Venegas.

Tanto la sátira utilizada por Cabrera Infante, como la parodia y estos juegos lingüísticos, tienden a la eliminación de estas distancias entre estos dos ámbitos descritos. Por un lado reducen el valor de verdad de los lenguajes cultos, que todos los personajes rehúyen, influenciados por Bustrofedón, y por otro, prestan oído atento a

²⁵⁷ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 237.

las expresiones populares fundadas sobre un sentido común que asume la realidad en términos prácticos.

Lo único que escribió Bustrofedón fueron unos ejercicios de estilo en que se realiza una parodia de importantes escritores cubanos, todos ellos vivos al momento de la publicación de *Tres tristes tigres*, salvo José Martí y que, sin duda, con sus obras han contribuido enormemente al establecimiento del lenguaje cubano al que alude Cabrera Infante en su novela.

Entre estos escritores cuya escritura parodian los textos de Bustrofedón sobre el tema de La muerte de Trotsky, se encuentra el ya citado Alejo Carpentier.

En la parodia de su forma de escribir se exagera hasta el absurdo las minuciosas descripciones que Carpentier realiza

“Junto a éste iba otro hombre y vio cómo, uno de ellos, tenía un cuello largo en que adivinó: hueso hioide, membrana tirohioidea, cartílago de tiroides, editorial Ramón Sopena, membrana cricoestiroidea, cartílago cricoides y tráquea...”²⁵⁸.

Correspondería esta forma de escritura a aquel modo culto al que nos referíamos antes, hecha de un lenguaje específico alejado de lo que puede oírse en las calles de la ciudad y más dependiente en sus recursos, como introduce la cómica mención, del diccionario.

Esto, pese al asombro que en el propio Carpentier provoca el arribo al poder de la revolución y sus líderes, como comentará años más tarde, en 1978, en su novela *La consagración de la primavera*

²⁵⁸ Ibídem. Pág. 270.

“Después de tanto padecer la frondosa verbosidad de nuestros políticos tradicionales, llena de imágenes huecas, malas metáforas y teatrales paroxismos, me admiraba yo ante el estilo distinto, innovador, claro, dialéctico, de un hombre que, usando el lenguaje de cada cual, lo libraba de inútiles modismos, de locuciones demasiado coloquiales, para alzarlo a la dignidad de un discurso dirigido a todos en el idioma de todos, pero donde una expresión popular sacada a colación en momento oportuno, se insertaba muy naturalmente entre dos párrafos, como nota de color, como útil imagen, aunque sin romper la continuidad de lo dicho... ...Lejos estábamos aquí de los rugientes tenores de la tribuna, con muchos trémolos y poco mensaje, que tanto habían proliferado en este continente. A tiempos nuevos correspondía una palabra nueva”²⁵⁹.

En términos discursivos, entonces, las preocupaciones sobre el lenguaje son similares en ambos autores cubanos. Sin embargo, los vicios retóricos que Carpentier ve en los discursos políticos anteriores a la revolución, Cabrera Infante los ve en los textos de los propios escritores cubanos de ese entonces y, especialmente, en los del mismo Alejo Carpentier. Desde otra perspectiva, podemos decir que las formas de expresión utilizadas por los revolucionarios en sus discursos, celebradas por Carpentier en la novela de 1978, Cabrera Infante las pone en práctica en su novela de 1967.

Lo que en las primeras páginas de *Tres tristes tigres*, en el capítulo titulado “Los debutantes”, aparece como la transcripción literal del lenguaje habanero a través de la rudimentaria escritura de personajes pobres, ligados todavía a la vida en provincia, con sus temas y formas lingüísticas, adquirirá un espesor conceptual en la sistematización de las alteraciones formales y en la distorsión semántica que se realiza a través de la poética que plantea la figura de Bustrofedón.

²⁵⁹ Carpentier, Alejo. *La Consagración de la primavera*. Alianza Editorial, Madrid, 2004. Pág. 601.

Las alteraciones del lenguaje que realiza constantemente Bustrofedón poseen una fuerza expansiva que termina por contagiar al resto de los personajes, es decir, al grupo de personajes que habitualmente frecuenta y que a su vez lo estimulan en el desafío de descomponer palabras y expresiones. Este grupo lo conforman diversos intelectuales muy cultos, y que tienen un contacto frecuente con los personajes populares que ofrece la vida nocturna habanera. Con estas dos categorías de personaje Cabrera Infante busca abarcar la totalidad de la cultura habanera, e incluso internacional si se piensa en la gran cantidad de referencias al cine y la literatura, y ponerla bajo una perspectiva crítica posible gracias a la parodia, la sátira y sobre todo los juegos verbales.

“Somos todos muy cultos en Cuba, si Cuba es mi grupo de amigos”²⁶⁰.

Con la fusión de estos elementos se abarca la totalidad del espectro de la vida nocturna habanera. Debemos recordar que este espectro cultural incluye un muy amplio registro de la música popular habanera, de forma similar, aunque en clave local, a lo que ha hecho Julio Cortázar con las sesiones de jazz del Club de la Serpiente en la novela *Rayuela*, de 1963, y de la que más adelante analizaremos algunos aspectos relacionados con la ciudad.

Todos estos elementos, tamizados a través del juego establecido por Bustrofedón, tienden a perder su especificidad cultural al pasar sin más a ser, todos por igual, parte de un juego que arma y rearma continuamente las palabras y sus significados, relativizando y revalorando siempre la función del lenguaje. Algo similar ocurre aquí, nuevamente, con *Rayuela*, cuando los personajes Horacio y Talita juegan

²⁶⁰ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 468.

al cementerio²⁶¹, que consiste en el rescate de palabras olvidadas para volver a darles sentido, en contextos muy diversos.

En consecuencia, teniendo presente todos estos elementos mencionados, a saber, La Habana, la noche, los bares, los cabaret, la literatura, el cine, la música y, sobre todo, el lenguaje mismo, Silvestre, el escritor, confiesa

“Bustrofedón quiso ser el lenguaje. Éramos totalitarios: queríamos la sabiduría total, la felicidad, ser inmortales al unir el fin con el principio”²⁶².

Esta declaración de totalitarismo no puede considerarse casual dentro del contexto político que vive Cuba al momento de la publicación de la obra. Si bien la obra está ambientada, aunque con pocas referencias en un tiempo anterior a la revolución, la publicación definitiva de la obra se realiza en 1967. En la novela, más aún, se cita una canción distorsionada por Bustrofedón que dice así

*“Váyala fiña di Viña
deifel Fader fidel fiasco”²⁶³.*

Donde la referencia crítica hacia Fidel Casto (veladamente Fidel Fiasco) a través de uno de los típicos juegos de Bustrofedón, resulta evidente. Por lo demás el anticastrismo de Cabrera Infante es algo conocido, a pesar de haber coincidido en un principio con los postulados de la revolución²⁶⁴.

²⁶¹ O bien en el capítulo 68 de *Rayuela* en que el texto se compone de palabras en desuso, poco comunes cuando no inventadas: “*Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes*”. Cortázar, Julio. *Rayuela*. Santillana Ediciones. Madrid, 2008. Pág. 488.

²⁶² Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 346.

²⁶³ Ibídem. Pág. 228.

²⁶⁴ Véase la entrevista a Joaquín Soler, en el sitio anexo.

Por cierto, de frente al “totalitarismo” del lenguaje que buscan los personajes de la novela, el ámbito político es solo uno entre los múltiples espacios que el lenguaje puede abordar desde el juego crítico que se plantea y que busca incansablemente reformular la relación entre sujetos y objetos y entre los sujetos mismos, tocando, como en este caso, una de sus notas más sensibles. Por lo demás, si esta relación entre los sujetos es siempre una relación de poder, la propuesta es profundamente revolucionaria, aunque no exactamente del modo en que el poder quisiera, pues se puede volver en su contra, como hemos visto, sin mayor transición, al hacer inviable la detención de su maquinaria inventiva frente al poder mismo o sus figuras.

En cuanto al desarme de las referencias culturales, y literarias principalmente, abundan en la obra y cumplen, a nuestro modo de ver, una doble función: por un lado tienden a desacralizar la obra de arte, quitándole la abrumadora carga que la tradición pudo depositar en ellas y preparándolas para una nueva lectura de corte más popular y resueltamente anti academicista. De esta suerte, títulos, autores y referencias pasan a ser parte del material lingüístico que debe replantearse: “Los valores morales en vigencia, las teorías estéticas que forman parte de la constelación oficial, los modos defensivos de una sociedad gregaria que son convertidos en virtudes excelsas – adoración de emblemas nacionales, exaltación de los próceres hasta el manoseo –, quedan disueltos por Cabrera Infante en esta feroz y testaruda trayectoria del lenguaje, que pone al descubierto la medida en que muchos de los tabúes sociales consisten en un mero asunto de palabras o, mejor dicho, de uso de palabras” Gregorich, 1972, Pág. 258). Por otro lado, y según lo expuesto al inicio de este trabajo²⁶⁵, responde a la búsqueda de un lenguaje propio hispanoamericano, que debe asimilar rápidamente una tradición occidental de antiguas raíces para poder actualizar sus postulados y presentarlos en un contexto de amplitud internacional, un asunto que también ha destacado Carlos Fuentes como parte de “un proceso de desarrollo afiebrado e

²⁶⁵

Véase la introducción a este trabajo y el capítulo dedicado al indigenismo.

impaciente (del continente), que tiene que saltar etapas a las que se llegó pausadamente en Europa y los Estados Unidos” (Harss, 1973, Pág. 361) ²⁶⁶.

Así, por ejemplo, encontramos la desarticulación del título de Lewis Carroll

*“me acordé de Alicia en el País de las Maravillas y se lo dije a Bustroformidable y él se puso a recrear, a regalar: Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia, Milicia, Milhizia Milhinda Malanda Malasia Malesia Maleza Maldicia Malisa Alisia Alivia Aluvia Alluvia Alevilla y marlisa y marbrilla y maldevila y empezó a cantar tomando como pie forzado (forzudo) mi Fi Flaro y la evocación de Alicia en el mar y Martí y los zapaticos de Rosa...”*²⁶⁷.

O bien

*“Américo Prepucio y Harún al'Haschisch y Nefritis y Antigripina la madre de Negrón y Duns Escroto y el Conde Orgazmo y gregory La Cavia y el epididitsmo Panamá y William Shakeprick y Shapescare o Chaseapear y Fuckner y Scotch Fizzgerald y Somersalut Mom y Cleoputra y Carlomaño y Alejandro el Glande y el genial músico vizco Igor Strabismo y Jean Paul Sastre y Teselio y Tomás de Quince y George Briqua-Braque y Vincent Bongó...”*²⁶⁸.

²⁶⁶ En sus memorias, Pablo Neruda hará la siguiente observación en este sentido, y que nos muestran algo que él vio en la década de los 30 a propósito de esta asimilación de la cultura occidental, lo que para él era un signo de universalidad entre los poetas hispanoamericanos, cosa que no veía entre los españoles de ese entonces “Comprobé al mismo tiempo que nosotros éramos más universales, más metidos en otros lenguajes y otras culturas”. Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Planeta, Buenos Aires, 1992. Pág.163-164.

²⁶⁷ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 227.

²⁶⁸ Ibídem. Pág. 239.

Como vemos, junto a una serie de espacios, personajes y situaciones, en la novela encontramos referencias a una gran cantidad de nombres o títulos internacionales que se dan cita en las conversaciones nocturnas y que los personajes se complacen en transformar incansablemente, muchas veces en un juego de distorsiones que escapa a cualquier control, es decir, que no puede saber de antemano dónde irá a parar, solo se sabe que será lejos del referente inicial.

No obstante esta destrucción de las palabras o transformación del español, en último caso, apunta hacia una región incierta proponiendo una búsqueda constante, en perpetua inquietud, que se relaciona con un profundo pensamiento sobre el lenguaje y su destino y que establece como fin utópico una suerte de nueva lengua franca universal. En el recuerdo que el fotógrafo Códac hace de Bustrofedón, se manifiesta esta idea

“y su teoría de que al revés de lo que pasó en la Edad Media, que de un solo idioma, como el latín o el germano o el eslavo salieron siete idiomas diferentes cada vez, en el futuro estos veintiún idiomas... se convertirían en uno solo, imitando o aglutinándose o guiados por el inglés, y el hombre hablaría, por lo menos en esta parte del mundo, una enorme lingua franca, una Babel estable y sensata y posible, y al mismo tiempo este hombre era una termita que atacaba los andamios de la torre antes de que se pensara en levantarla porque destruía todos los días diciendo, imitando a Vitor Perlo (al que llamaba Von Zeppelin por la forma de su cabeza), decir, sotifiscado y esóctico y dezlenable o decir que él tenía asexo a las interioridades de un asunto o quejarse de que no comprendían en Cuba su apestoso humor o consolarse pensando que sería albado en el extranjero o en el futuro, Porque nadie, decía, es mofeta en su tierra”²⁶⁹.

²⁶⁹

Ibídem. Pág. 239-240.

En una situación no muy distinta a la actual, en que el inglés ha cobrado enorme importancia en instancias internacionales, se plantea la paradoja de un final para el lenguaje humano a través de un juego con el lenguaje que se caracteriza por no tener final y por la voluntad de llamar cada vez las cosas por un nombre nuevo. La lengua universal sería precisamente lo contrario y anularía, desde luego, asuntos tan importantes para Cabrera Infante como el lenguaje habanero, imprescindible a la hora de dar su versión literaria de la ciudad. La generalidad se impondría, de ese modo, sobre la particularidad de cada individuo.

Las radicales propuestas del personaje Bustrofedón se sitúan en un espacio fronterizo en que ya no sabemos con certeza si su discurso va en serio o es una broma más, pero entra, en su lógica, dentro de la órbita de lo posible, lo que constituye una apertura inédita en las letras del continente de ese entonces. En palabras de Luis Gregorich, “El sentido de los juegos de palabras, de la interpretación de los palíndromos, de las aliteraciones reiteradas, de la mecánica transformacional de palabras y nombres, es también, frente al agotamiento de las retóricas, purificador” (Gregorich, 1972, Pág. 257). Tanto la disolución de las individualidades como lo indescifrable del carácter último del discurso y la posibilidad de que éste sea, en última instancia, una trampa o una broma más, nos devuelve a un particular contexto histórico muy susceptible a este tipo de cuestionamientos y con una repercusión muy importante entre los escritores de la época²⁷⁰.

Por lo demás, el sueño de Bustrofedón de un libro en que cada palabra signifique arbitrariamente lo que el autor quiera, o un libro que pueda leerse completamente de atrás hacia adelante nos lleva a extremos donde la comprensión ya

²⁷⁰ Famoso es el caso del escritor Heberto Padilla y de Belkis Cuza Malé, su esposa, encarcelados por los agentes de seguridad cubanos por acciones subversivas. En su apoyo importantes intelectuales interceden para lograr su libertad. Después de esto Fidel Castro proclamará sus famosas palabras: “Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho”. (APLAUSOS). Véase el sitio web del Ministerio de Cultura de la República de Cuba, en el siguiente enlace: <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>

no es un asunto que podamos dar por sentado; así la realidad se haría móvil, subjetiva, particular, y se debería construir en cada oportunidad²⁷¹

“y proponía entonces una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor, que no tenía más que declarar al principio en un prólogo que siempre que escribiera noche se leyera día o cuando pusiera negro se creyera rojo o azul o sin color o blanco y si afirmaba que un personaje era mujer debía suponer el lector que era hombre y después que el libro estuviera escrito, suprimiera el prólogo ... o empastelar las teclas de la máquina de escribir al azar ... y mecanografiar .wdyx gtsdw ñ'r hiayseos! R'ayiu drfty/tp? O querer ver un libro todo escrito al revés, donde la última palabra fuera la primera y a la inversa...”²⁷².

Bustrofedón se toma esta libertad a través del juego con las palabras. En *Rayuela* encontramos un episodio similar, en el momento en que Horacio Oliveira, desesperado por las circunstancias, lee las listas de las farmacias de turno en una radical relativización de los discursos: por un lado los discursos necesarios y obligados ante determinados sucesos (en este caso la muerte de un niño) y otro cualquiera, en este caso un listado de farmacias parisinas de turno. Ante la realidad irrevocable de la muerte del bebé, los discursos pierden toda jerarquía y las convenciones sociales le resultan patéticas²⁷³. En el caso de *Rayuela* Oliveira rompe definitivamente con el grupo del Club de la Serpiente cuando éste le reprocha su ausencia en el funeral del niño y es que, en el comportamiento, Oliveira ha decidido no aceptar las normas convencionales por encontrarlas absurdas, más aun si se consideran como obligadas. Algo similar sucede con los personajes de *Tres tristes*

De esta lógica surge, a nuestro entender, la poética del fragmento que caracterizaría la obra posmoderna: la comunicación de las partes sería una invención arbitraria y subjetiva. Esta idea ha sido desarrollada también en el cine que hace evidente la falsedad de la construcción de un discurso a través del montaje de secuencias independientes. Véase a este respecto Ruiz, Raúl, *La poética del cine*. Editorial Sudamericana, Santiago, 2000.

²⁷² Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 288.

²⁷³ Cortázar es especialista en descomponer y replantear las conductas socialmente en uso. De entre los muchos ejemplos que podríamos citar, véase ‘Conducta en los velorios’, en *Historias de cronopios y famas*, 1962.

tigres pero en cuanto al lenguaje. Se arman y rearmen las frases hechas, palabras, nombres, títulos, etc., sin consideraciones éticas ante calificativos como negra, gorda, gallego de mierda o maricón, y con las que Cabrera Infante juega y provoca deliberadamente.

De todas maneras, el deslumbrante juego con las palabras, que nos muestra el virtuosismo del mismo Cabrera Infante con el lenguaje, es atribuido en el organismo de Bustrofedón, el personaje que inspira a los demás, a una enfermedad

“...cuando terminaron la trepanación del cráneo en forma de interrogación de Bustrofedón y sacaron de su estuche natural el cerebro y el patólogo lo tuvo en su mano y jugó con él y escarbó y trasteó todo lo que quiso y finalmente supo que tenía una lesión (él, el pobre, hubiera dicho una lección) desde niño, desde antes, de nacimiento, desde antes cuando se formó en que un hueso ..., un nudo en la columna vertebral, algo, que le presionaba el cerebro y le hacía decir esas maravillas y jugar con las palabras y finalmente vivir nombrando todas las cosas por otro nombre como si estuviera, de veras, inventando un idioma nuevo -y la muerte le dio la razón al médico que lo mató, que no lo asesinó, no, claro, por favor, que ni siquiera quiso matarlo sino que quiso salvarlo, a su manera, de una manera científica... que abrió el cráneo en forma de B para quitarle los dolores de cabeza, los vómitos de palabras, el vértigo oral, para eliminar de una vez y para siempre (tremenda palabra, eh, siempre, la eternidad, el carajo) las repeticiones y los cambios y la aliteración o la alteración de la realidad hablada, eso que el médico llamaba ... que era Es decir, estrictamente, pérdida del poder del habla; del discernimiento oral o si se quiere y ya más específicamente, un defecto no de fonación, sino derivado de un disfuncionamiento, tal vez una descomposición, una anomalía producida por una patología específica, que ulteriormente llega hasta disociar la función cerebral del simbolismo del pensar por el habla, o- no nono no mierda ya está bien claro así como está y hay que dejarlo quieto,

porque los médicos son los únicos pedantes elefantinos, los solos mamuts de la pedancia que quedan vivos”²⁷⁴.

En el pasaje anterior vemos de qué manera la incompreensión puede llegar a ser recíproca dependiendo del punto de vista que se adopte. Mientas el grupo de amigos quiere averiguar las causas de la muerte de Bustrofedón, y responsabiliza al médico del deceso aunque en su deseo de salvarlo, el médico se explaya explicando en un lenguaje técnico, incomprensible, los problemas que la lesión le causaban en relación al lenguaje. Lo que para el médico resulta una evidente patología, para ellos resulta un prodigio entrañable que les propicia una gran libertad al quitarle al lenguaje su peso específico, al desarmar y alterar el significado de las palabras y a la combinación inesperada de los elementos gramaticales. Así, las palabras, más que un significado unívoco quedan abiertas a una posibilidad cuyas potencialidades deben aun desplegarse.

Por último, para retomar el habla en general y el lenguaje habanero en particular que Cabrera Infante busca retratar con todos los medios disponibles, debemos tener presente que lo único que queda de Bustrofedón son algunas grabaciones de los ejercicios de estilo sobre los modos de escritura de los importantes escritores cubanos que antes mencionamos. Para él, especie de guía de los otros personajes, la literatura, en coherencia con lo que antes señalábamos con respecto a la relatividad de los discursos, la literatura, entonces, tampoco tiene más importancia que una conversación. Lo recuerda Códac al hacer el recuento de los aportes de Bustrofedón una vez que ha muerto

“la literatura no tiene más importancia que la conversación y que ninguna de las dos tiene mayor importancia y que ser escritor es lo mismo que ser vendedor de periódicos o periodiquero como decía B. y que no hay por qué darse aires/seria,

²⁷⁴ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 240-241.

*después de todo o antes que nada. Aunque Bustrofedón dijo bien claro esa y otras veces que la única literatura posible estaba escrita en los muros... La otra, decía B., la otra literatura hay que escribirla en el aire, queriendo decir que había que hacerla hablando... ”*²⁷⁵.

De lo anterior se desprende que, al contrario de lo expresado por el médico, que representa por sinécdoque la voz oficial del discurso científico, las distorsiones de Bustrofedón, sus juegos y su modo de concebir el lenguaje y la literatura, responden a un profundo pensamiento poético que termina por otorgar el máximo del crédito a la oralidad, a la conversación cotidiana, igualando el discurso literario con el discurso coloquial, quitando la falsa frontera que divide una forma de otra, igualando de este modo a los personajes nocturnos de La Habana, poseedores de un lenguaje riquísimo cuanto efímero. De esta suerte Silvestre, el personaje escritor de la obra encargado de escribir las “aventuras nocturnas”, al ser consultado sobre lo que escribirá declara

*“Seré un escriba, otro anotador, el taquígrafo de Dios, pero jamás tu Creador”*²⁷⁶.

²⁷⁵ Ibídem. Pág. 281.

²⁷⁶ Ibídem. Pág. 443.

c.5. El automóvil y la ciudad

*¿Adónde vas tú, América, en tu
reluciente coche a través de la noche?*

J. Kerouac

Desde inicios del siglo pasado, al menos desde los cantos de admiración de Marinetti²⁷⁷, el automóvil forma una parte esencial del paisaje urbano. A través del automóvil la ciudad, de hecho, adquiere nuevas formas y dimensiones al reducir los tiempos de desplazamiento, ampliar los radios de movilidad y otorgar una velocidad de mirada totalmente diversa de la que podríamos obtener caminando. En la ciudad, el automóvil desplaza la tracción animal aun visible en la obra de Baudelaire²⁷⁸ modificando junto a los demás avances tecnológicos nuestra relación con la naturaleza²⁷⁹.

El automóvil otorga generalmente en la literatura una sensación de placer y de libertad, muchas veces asociada con un cierto estatus social.

Probablemente por razones climáticas reales, el viaje en coche por La Habana ha adquirido un carácter arquetípico²⁸⁰, asociado después de la revolución al tipo “retro” dado el bloqueo comercial hacia la isla. En *Tres tristes tigres* este paso en coche adquirirá, como veremos luego, una dimensión metafísica.

²⁷⁷ Véase el Manifiesto Futurista escrito por Marinetti en 1909: Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo.... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia”. Disponible en https://it.wikisource.org/wiki/Manifesto_del_futurismo. Consultado 10/07/2015.

²⁷⁸ Nota al burro que encierra la idiotez en les petites poems au prosse.

²⁷⁹ Ver el libro de Calinescu *Las cinco caras de la modernidad*.

²⁸⁰ Algunos ejemplos son *Chico y Rita*, de Fernando Trueba, 2010, y el ya citado documental *Buena Vista Social Club*, de Wim Wenders, de 1999.

Dentro de las novelas que en este trabajo analizamos, tanto el automóvil como el tren aparecen en repetidas ocasiones bajo diversas circunstancias.

En la novela *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, por ejemplo, Ricardo Arana alias ‘El esclavo’, el joven muchacho al que sus compañeros humillan constantemente dentro de la academia militar, proviene de una familia rica y puede darse el lujo de ir a buscar a Teresa en su automóvil. Esto le otorga una importancia a los ojos de la tía y tutora de la muchacha que su personalidad le niega. A través del automóvil observamos este estatus económico a él asociado y asistimos a este fuerte cambio de contexto: de la casa rica de Arana a la pobre habitación donde vive Teresa. En este caso el automóvil, además de medio de transporte, sirve a Arana como carta de presentación. La imagen sirve también, en el orden simbólico, como máquina capaz de alejarla del sitio donde se encuentra, de modificar rápidamente sus coordenadas existenciales y transportarla a otro lugar, presumiblemente mejor. Esta función del automóvil la volveremos a encontrar en *Tres tristes tigres*.

En *Conversación en la Catedral* el automóvil toma unas características diversas y mucho más complejas. Después de que Santiago Zavala renunciara definitivamente a los beneficios económicos que puede brindarle su rica familia, será su hermano, el pecas, quien con frecuencia lo visitará montado en un espectacular coche. Este coche servirá para contrastar fuertemente el tipo de vida que ambos hermanos llevan y para acentuar el valor de la radical renuncia de Santiago, a quien bastaría un mínimo gesto para mejorar enormemente su situación económica. El pecas atraviesa la ciudad en su coche, desde los barrios ricos de Lima hasta los barrios pobres.

Por otro lado, el oficio del zambo Ambrosio, principal narrador de la novela, es el de chófer. El fortuito ascenso de Cayo Bermúdez al poder del gobierno, su compañero de infancia, le permiten ser el chófer de los dos hombres más poderosos de Lima en la novela, el mismo Bermúdez y Fermín Zabala, padre de Santiago. Para estos personajes de gran influencia en la ciudad, el automóvil ya no es una cosa de la que deban ocuparse personalmente, sino que sus cuidados son delegados a los servicios de Ambrosio. Los personajes con chófer permanente tienen, de este modo,

un estatus mayor aun. De aquí también lo desconcertante que resulta ver llegar a Cayo Bermúdez a una urgente reunión de gobierno en Palacio en un taxi²⁸¹.

En *Rayuela* el coche aparece para propiciar un encuentro fortuito: arroja a un viejo poco antes de que Horacio Oliveira llegue a ese cruce. El viejo resulta ser un poeta muy estimado por los amigos del Club de la Serpiente, Horacio y sus amigos lo visitan, y terminan con las llaves del piso del poeta al que los amigos del club hacen una visita nocturna²⁸².

En el *Libro de Manuel*, también de Cortázar, el único personaje que tiene un coche para uso personal es una chica francesa, segunda pareja de Andrés, uno de los protagonistas de la obra. El coche le brinda a ella una movilidad por París que el resto de los personajes, en general exiliados Latinoamericanos, no tienen. El coche le confiere a la muchacha un estatus de pertenencia al lugar, a la ciudad de París, que al resto de los personajes le es negado. El coche, en este caso, vuelve a cumplir la función simbólica de brindar la posibilidad de escapar, de cambiar completamente las coordenadas y las referencias de una ciudad hacia espacios desconocidos que desde la precariedad pueden ser entrevistados o considerados mejores. Ellos utilizan, sin embargo, un coche para secuestrar a un alto funcionario de gobierno y su mujer, lo que transforma la función simbólica del coche al llevarlos a un cautiverio.

En *Tres tristes tigres* el coche adquiere una dimensión diferente y se constituye en un espacio con derecho propio que merece un análisis más detallado de su función dentro de la obra, ya que todo un importante capítulo de la novela se desarrolla sobre un coche en el que los personajes recorrerán, en una sola noche, diversos espacios de La Habana, haciendo una serie de interesantes reflexiones sobre la velocidad, la noche y la ciudad.

²⁸¹ Véase Vargas Llosa, Mario. Op. Cit. Pág. 478.

²⁸² Un chico presente al momento del atropello confía en no ser nunca alcanzado por un coche. En contraposición al viejo, el chico representa el proceso de modernización en que el coche juega un rol importante: “Esto le tenía que pasar, los escritores son distraídos. A mí, para que me agarre un auto...”. Cortázar, *Rayuela*, Op. Cit. Pág. 138.

Al inicio del libro, en el capítulo titulado “Los debutantes”, y que se centra en los personajes recién llegados a La Habana que más adelante encontraremos animando la vida nocturna de la ciudad, aparece un convertible que luego vamos a reconocer como el de Arsenio Cué. Etelvina, que ha recibido a la hija de su amiga llegada del campo, donde *“la gente vive en casas con piso de tierra y techo de guano”* le escribe a su amiga contándole que su hija se ha ido de la casa, se ha cambiado de nombre y posa semi-desnuda en las revistas. Un día, sin embargo, la visita en un coche convertible. El coche hace suponer a la humilde mujer que, pese a sus prejuicios, a la muchacha no le ha ido tan mal en La Habana, otorgándole aquel valor simbólico al coche que, lujoso, contrasta fuertemente con la pobre habitación y la humildad de los moradores

*“con todas esas cosas ella parese ser muy famosa y ganar mucho dinero porque vino aquí en una máquina grande de esas sin techo ni nada arriba y nos llamó desde la calle para que saliéramos a ver su conbertible como lo llama ella”*²⁸³

Del interesante grupo de personajes que componen el conjunto protagónico de la novela de Cabrera Infante solo dos, hasta donde se sabe, posee un vehículo: Arsenio Cué y Códac, el fotógrafo. El primero que mencionaremos es el coche de Códac, del que tenemos noticia la noche en que éste conoce a La Estrella. Después de una larga noche, de hecho cuando es ya día claro, ofrece llevarla a casa, momento íntimo que aprovechan para dialogar con calma. En un gesto erótico dentro del automóvil que propicia esa cercanía íntima, ella toca su pierna y lo invita a subir. Es el mismo gesto que encontramos en *Conversación en la Catedral* cuando don Fermín Zavala toca la pierna de Ambrosio, su chófer. Si bien el gesto es similar, las relaciones son muy

²⁸³ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 32. La presentación de un coche como símbolo de prosperidad y de fortuna se reitera. De entre los ejemplos más evidentes, debemos recordar aquí el momento en que El Chispas recoge a su hermano Santiago en su coche nuevo, flamante, en *Conversación en La Catedral*. Cuando Rodrigo Pola en *La región más transparente* logra éxito como escritor le regalan un coche de lujo, nuevo, con el que sorprende a Norma Larragoiti, que siempre lo ha rechazado por pobre. Por lo demás en *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, también pasan a recoger a una niña humilde en un coche flamante, ante la sorpresa de la tía que la insta a seguir al chico.

diferentes. En la novela de Vargas Llosa el asunto toma tintes dramáticos al conocer el lector los problemas que enfrenta Ambrosio, mientras en la novela de Cabrera Infante el episodio tiene cierto aire cómico dados los términos con que el narrador se refiere a La Estrella. Ciertamente en ambos casos las relaciones de poder son muy diferentes por las perspectivas con que cada autor aborda sus personajes, en contextos políticos bastante parecidos; recordemos que ambas obras se desarrollan bajo el contexto de dictaduras. En el primer caso, Ambrosio no puede negarse frente al hombre más influyente del Perú, mientras Códac sí puede ante una cantante desconocida. En ambos casos se trata de la relación que se establece entre un personaje blanco y uno negro (Ambrosio es zambo). El coche aísla a los personajes del entorno directo y puede llevarlos lejos de cualquier lugar, generando así el lugar de la intimidad en que ésta mano se atreve a tocar el muslo del conductor

“estaba apagando el motor, dejando una velocidad puesta, sacando un pie del cloche, mirando las agujas nerviosas cómo regresaban al punto muerto de descanso, viendo el reflejo de mi cara gastada en los cristales de los relojes matutinemente envejecida, vencido por la noche, cuando sentí su mano sobre mi muslo: ella puso sus cinco chorizos sobre mi muslo, casi sus cinco salamis que adornan un jamón sobre mi muslo, su mano sobre mi muslo y vi que me cubría todo el muslo y pensé, La bella y la bestia, y pensando en la bella y la bestia me sonrei y fue entonces que ella me dijo, Sube...”²⁸⁴.

Volvemos a encontrar este coche de Códac solo accidentalmente, minutos antes del inicio del debut de La Estrella como cantante profesional. Códac ve a su amigo el músico Eribó conversando con un tipo afuera del cabaret donde ambos acompañarían a La Estrella: Eribó le explica que el tipo es un pianista norteamericano que necesita con urgencia un médico. Hemos hecho referencia al episodio al analizar la tensión del momento político: tanto el policía que los encuentra como el médico que lo recibe

²⁸⁴ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 76.

piensan en un primer momento que se trata de un guerrillero herido. Dentro de la novela el hecho es bastante extraño y lo más probable es que se trate de una broma de Cabrera Infante a su personaje, que debe cargar con un enfermo al que no conoce con un policía suspicaz a bordo, por La Habana, en busca del médico ante su impaciencia por ver el debut de La Estrella. Sin embargo sirve, además de la posibilidad de que el norteamericano pertenezca a la guerrilla, para entrever un asunto relacionado con las drogas que, desde la perspectiva de Carpentier, la ciudad pre-revolucionaria toma un cariz completamente diverso: puede tratarse de un drogadicto con síndrome de abstinencia, asunto que no está en el repertorio del policía, pero sí bien presente en la obra. Códac por tres veces encuentra escenas semejantes en la novela. Primero en el bar de un hotel, luego a la entrada de su conocido bar Las Vegas, momento en que es detenido el propietario por ser “*traficante en drogas*”, y en esta ocasión, instantes antes del debut de La Estrella²⁸⁵.

El coche o automóvil, como decíamos, al ocupar un rol fundamental dentro del último capítulo de la novela, titulado “Bachata”, en que dos personajes, Arsenio Cué, actor y locutor de radio y Silvestre, escritor, pasean una noche por La Habana en el convertible de Cué, tiene una connotación distinta a las que hasta ahora hemos mencionado. En esta obra de Cabrera Infante el coche deja de ser un simple medio de transporte para convertirse en algo más: un *lugar* en el que las percepciones del tiempo y del espacio se ven alteradas a través del viaje y la velocidad. Es más, esta experiencia del recorrido por la ciudad en coche será consciente y voluntaria, y motivará un particular tema de reflexión por parte de los personajes

²⁸⁵ A propósito de esto, la visión de Carpentier al respecto es de muy otra índole y condena implacablemente el clima de vicio instalado en La Habana por capitalistas norteamericanos, eminentemente mafiosos y que termina por desencadenar nada menos que la revolución cubana: “*por el suelo se habían esparcido las ruletas, cubiletes de dados, y fichas de coimes. En horas quedaron destruidos los dominios preconsulares de Lucky Luciano, Franck Costello y sus familias mafiosas, con grandes hogueras callejeras donde se consumían los últimos naipes, taburetes de dealers, rastrillos de dineros, pavesas de una época rebasada...*” Carpentier, Alejo, *La consagración de la primavera*. Op. Cit. Pág. 603.

“Lo que tiene de embriagador la velocidad es que convierte un acto físico en experiencia metafísica: la velocidad transforma el tiempo en espacio -yo, Silvestre, le dije que el cine transforma el espacio en tiempo y Cué me respondió, Ésa es otra experiencia más allá de la física”²⁸⁶.

Este fragmento reúne los elementos a los que nos referíamos un poco más arriba, es decir, el tiempo y el espacio, en una reflexión realizada sobre un coche a través de la ciudad, una transformación mediante la velocidad de la experiencia física de viajar y desplazarse en experiencia metafísica, entendida como la posibilidad de elaborar un pensamiento que puede transformarse incansablemente en una conversación libre, de carácter especulativo, sobre cualquier tema pero sin perder nunca su punto de partida: el movimiento, el desplazamiento en coche por la ciudad. Los constantes cambios de escenario, la continua modificación del espacio urbano propiciara el giro del pensamiento y de las conversaciones

“Salimos a Séptima y atravesamos la Quinta Avenida (Cué la llamaba la quinta venida) y cogimos por Primera: él me regalaba otra calle San Lázaro y volví a ver el mar, esta vez a retazos por entre villas californianas y balcones voladores y quintas para una familia y hoteles y el teatro Blanquita (el Muy Ilustre Senador Viriato Solaún y Zulueta quería tener el teatro más grande del mundo y preguntó. ¿Cuál ahora es el más grande? Radio-City, le dijeron, con seis mil lunetas: el Blanquita tiene veinte asientos más) y balnearios privados y públicos y solares... donde la yerba llegaba hasta los arrecifes, y al terminar la calle, torcimos hacia la Quinta Avenida, bajando por toda Tercera a coger la avenida junto al túnel y al seguir a esta calle hortense, al pasear a cien kilómetros por hora por entre jardines vertiginosos, supe por qué corría Arsenio Cué...”²⁸⁷.

²⁸⁶ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 352.

²⁸⁷ Ibídem. Pág. 345.

A estas constantes referencias a la ciudad vista a través del coche y la velocidad debemos agregar la constante comparación con el cine, que también tiene en la obra la cualidad de transformar la percepción de la realidad, ya sea por su contenido temático, por su capacidad para crear íconos, como por el montaje, que supone justamente la yuxtaposición de imágenes o de secuencias de imágenes a través de las cuales se articula un discurso. El espacio íntimo del coche, que como hemos visto se prestó en otras ocasiones para la insinuación erótica, se presta aquí magníficamente para esta conversación que se inicia, para sentar las bases sobre las que se estructurará el discurso posterior, es decir, las conversaciones, los recuerdos y las observaciones de los personajes, en el recuerdo de Bustrofedón y, por ende, de todo lo que involucra la poética de su pensamiento con el lenguaje al que nos hemos referido

“Será una lástima que Bustrofedón no vino con nosotros, por que íbamos por el Malecón, a sesenta, a ochenta, a cien por hora, viniendo del Almendares, ese Ganges del indio occidental...Es una lástima que Bustrofedón no viene con nosotros, con Arsenio Cué y conmigo esta tarde por el Malecón, en el carro de Cué que se desliza como un travelling del castillito de La Chorrera a los fontones del Vedado Ténis...”²⁸⁸.

En el párrafo encontramos, junto a la referencia a Bustrofedón y la presentación de los personajes del capítulo, nuevamente la información sobre la velocidad, el dato sensible del viaje a alta velocidad en un amplio giro por un sitio emblemático de La Habana, y un recorrido preciso por una ciudad vista a través de una mirada mediada por el cine: el *traveling*, movimiento paralelo de la cámara, en este caso análogo al ojo que mira la ciudad. Al mirarla, además, la compara, en un ejercicio muy recurrente en la literatura hispanoamericana, con otra ciudad. En este caso la comparación del río Almendares con el Ganges señala el error fundacional del primer contacto entre

²⁸⁸ Ibídem. Pág. 319.

Europa y América e ironiza con la concepción mística de los espacios. Esta comparación, de mucha importancia, entre un sitio y otro, entre una ciudad y otra, señala la permanente preocupación por el otro, con el que Hispanoamérica estará siempre comparándose, principalmente con Europa y, más adelante, con Norteamérica, es decir, los sucesivos explotadores de las riquezas y los que imponen, en definitiva, el modelo del que se desprende la propia identidad cultural que justamente en las obras de este período busca su autonomía²⁸⁹.

Ejemplos de este pensamiento del otro, del afuera, en una perspectiva comparativa la encontramos en reiteradas ocasiones dentro de la novela, en frases que buscan justamente una diferenciación que perfile una imagen de la propia característica identitaria: *el Emcí sigue presentando a los concurrentes como si fueran celebridades y en alguna parte del mundo debe estar el original de esta parodia, supongo que en Hollywood...* (301); “<Baby, aquí será una modelo, pero en nueva York o en Elei sería una callgirl de lujo>” (167); “era una mujer muy joven y muy bella, algo así como una Mirna Loy cubana...” (169).

Esta constante preocupación por la identidad local, que en Cabrera Infante asume la forma paródica, resulta evidente también en la búsqueda del lenguaje habanero y en las constantes referencias musicales²⁹⁰, literarias o metafóricas que constantemente se usan como un modo de señalar una suerte de cubanidad: “*Pedí un mojito y me entretuve contemplando, jugando, teniendo en las manos aquella metáfora de Cuba. Agua, vegetación y azúcar (prieta), ron y frío artificial*”²⁹¹.

²⁸⁹ “Ya en 1850, los Estados Unidos dominaban la tercera parte del comercio de Cuba, le vendían y le compraban más que España... Las principales calles de La Habana fueron empedradas con bloques de granito de Boston... Cuando despuntaba el siglo XX se leía en el *Louisiana Planter*: <Poco a poco, va pasando toda la isla de Cuba a manos de ciudadanos norteamericanos, lo cual es el medio más sencillo y seguro de conseguir la anexión a Estados Unidos>”. Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI editores. Madrid, 2011. Págs. 97-98.

²⁹⁰ El relato musical es también recurrente en esta literatura. El también cubano Carpentier dedicó sendos estudios a la música, practicada por muchos de sus personajes, desde la docta a la más primitiva. Cortázar hace lo mismo, explayándose sobre jazz, blues, y tangos en diversos textos.

²⁹¹ Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 350.

La connotación especial que el automóvil adquiere en esta obra de Cabrera Infante llega al punto de que Arsenio Cué, el conductor, dice sentirse identificado con el vehículo e incluso con la velocidad misma. En el capítulo inicial, “Los debutantes” asistimos a los primeros días en La Habana de Arsenio Cué, pobre y desvalído, al que encontramos ahora convertido en un actor de cierta fama, y de fortuna suficiente para permitirse este famoso convertible en el que recorrerá la ciudad. El coche reafirma la identidad de Cué y simboliza la suerte que ha tenido en la gran ciudad, metáfora de su éxito

“Decía que había veces en que el carro y la carretera y él mismo desaparecían y los tres eran una sola cosa, la carrera, el espacio y el objeto del viaje, y que él, Cué, sentía cómo el camino era tan suyo como la ropa que llevaba y saboreaba el placer de tener una camisa, fresca y limpia y de hilo sobre el cuerpo, y que era un placer físico, profundo como el coito y a la vez él, Cué, se sentía desasido, en el aire, volando, pero sin aparato que mediara entre su persona y los elementos, porque el cuerpo había desaparecido y él, Cué, era la velocidad. Le hablé del arco y la flecha y el arquero y el blanco, y le presté el librito y todo, pero me dijo que el busdismo-zen hablaba de eternidad y él hablaba de momento y fue inútil discutir”²⁹².

Nos acercamos a través de esta descripción a una identificación simbólica con el coche, cercana al fetichismo de posesión de bienes materiales, el coche y la ropa, que vincula objetos con la realización de los placeres físicos. En la cita encontramos, además, un ejemplo del corte que tiende a hacer la narrativa de Cabrera Infante al mezclar dos planos de realidad, uno físico y otro metafísico: interrumpir el pensamiento metafísico con un llamado a la tierra, es decir, la deriva del pensamiento del copiloto que quiere relacionar la descripción que Cué hace de su metamorfosis en el coche con el budismo-zen. Ante esta relación se interpone una frase tajante que devuelve el sueño de la metamorfosis al presente, al momento de la percepción, en

²⁹² Ibídem. Pág. 325.

que llega a desprenderse no solo de la sensación indistinta de la conducción de un coche para asimilarlo al movimiento de su propio cuerpo, sino a la cancelación del mismo cuerpo para incorporar en su organismo la experiencia del movimiento de modo que el sentido del viaje desaparece en un acontecimiento presente de carácter místico, en este tiempo, en el ahora de la noche habanera.

El coche y su conducción, al generar una satisfacción similar al orgasmo, según indica el conductor, se asimila con un objeto del deseo que puede explicar también su función dentro de una sociedad estratificada económicamente. Se conduce de esta suerte sin un destino objetivo, el coche deja de ser un medio y pasa a convertirse en un fin en sí mismo hasta el punto de llevar al conductor a la identificación de sí mismo con la velocidad, en un viaje que llamará su “precipicio horizontal”, en el que irían cayendo hacia adelante. Paradojalmente, quien hace el llamado a la realidad es Silvestre, el copiloto, que no puede identificarse con el coche y parece más preocupado de la descripción de Cué, del entorno, de la velocidad, de la ciudad, de las mujeres, de las luces, y no el conductor, que rechaza la comparación con el budismo apelando al momento presente, por lo tanto, a un vuelo intrascendente.

Este vuelo intrascendente es similar como idea de fondo a las memorias en blanco de Bustrofedón, quien vacía las palabras de su contenido semántico para solazarse con ellas en el presente de su función fónica (o gráfica), en un goce lingüístico propiciado por la noche habanera que propone Cabrera Infante²⁹³.

Como señalábamos, el viaje en coche y la velocidad les da la posibilidad de recorrer gran parte de la ciudad durante una sola noche y de reflexionar en torno a ella. En este viaje se trastocan las nociones espaciales y temporales, el espacio de la ciudad y el tiempo de su recorrido o bien el espacio de la reflexión y el tiempo que señala la velocidad. En esta posibilidad de mirar en el espacio temporal de una sola

²⁹³ En *Rayuela*, el personaje de Julio Cortázar busca un paso hacia otro sitio, el *kibbutz*, escapando de ese presente directo al que apunta Cabrera Infante, sin ser capaz de gozar en él. Ambos, sin embargo, buscan desmontar la realidad y las convenciones, sociales o lingüísticas y replantearlas completamente, en un gesto que, dado el contexto, mucho tiene de revolucionario.

noche muchos lugares de la ciudad, en un despliegue posibilitado justamente por la velocidad, que impide sin embargo una detención prolongada, se vislumbra la figura poética del Aleph borgeano, mencionado en la novela como un símil del cine, en la conversación que sostienen sentados en uno de los bares habaneros durante una pausa *“Hay tanto que ver, es mejor que el aleph, casi mejor que el cine”*.

De los breves fragmentos citados podemos deducir ya una serie de espacios en la ciudad de La Habana vistos a través del coche en movimiento en una suerte de travelling de la mirada²⁹⁴ que recoge la imagen de la ciudad entre La Chorrera y el Vedado Ténis, espacios de la ciudad que suponemos reales. El Vedado es un barrio acomodado muchas veces citado por Cabrera Infante, incluso con B, en la carta de Delia a Etelvina, al inicio del libro. Es, en definitiva un lugar, un barrio, importante dentro de su obra y que representa a una parte importante de la vida habanera, que sin embargo la pobre mujer llegada del campo apenas sabe de su existencia. El convertible tiene la facultad de atravesar todas las capas de la ciudad, los barrios pobres, los elegantes, el centro y los paseos, en este caso el conocido Malecón.

Las detenciones serán las que marquen el ritmo del viaje, que sin embargo los personajes parecen continuar en una inercia del pensamiento que parece seguir en movimiento incluso cuando logran sentarse en un bar. La sugerencia de este movimiento constante, físico y mental, puede incluso llegar a extrapolarse, en un interesante pasaje sobre la ciudad, al pasar de la reflexión en torno al movimiento en coche al movimiento, al desplazamiento, del centro de la ciudad misma, en una sucesión continua, en un movimiento de lo estable a través de la historia y que toca, con la característica ironía de Cabrera Infante, lo político y la mirada hacia otro sitio a la que nos referíamos antes. Se discute en una detención hecha en el bar Lucero

²⁹⁴ Esta mirada mediada por el cine se afirma en reiteradas ocasiones en la novela, en que se formulan frases como estas *“comienzo a trabajarla en los planos medios o plano americano”*(179); *“yo estoy bien dormido con los ojos entreabiertos, viéndolo todo: la cámara ubicua”* (181). Op. Cit.

“-Es curioso dijo Cué- cómo cambia el mundo de eje.

-¿Por qué?

-Hace tiempo que éste era el centro de La Habana nocturna y diurna. El anfiteatro, esta parte del Malecón, los parques de la Fuerza Prado, la avenida de las Misiones.

-Era como si La Habana se acercara otra vez a los tiempos de Cecilia Valdés.

-No, no es eso. Era que éste era el centro, sin más explicaciones. Después lo fue el Prado, como antes debió serlo la Plaza de la Catedral o la Plaza Vieja o el Ayuntamiento. Con los años subió hasta Galiano y San Rafael y Neptuno y ahora está en La Rampa. Me pregunto a dónde irá a parar este centro ambulante que, cosa curiosa, se desplaza, como la ciudad y como el sol, de este a oeste.

-Batista trata de que cruce la bahía.

-Pero no tiene futuro. Ya lo verás.

-¿Quién, Batista?

Me miró y se sonrió.

-¿Qué tu quieres?

-¿Yo? Nada.

-Tu sabes que nunca hablo de política. Ésa es mi política.²⁹⁵”

Como vemos en la cita, la idea de la movilidad del centro de la ciudad tendría incluso un sentido, una dirección precisa que irónicamente vuelve a recaer en el acontecer político, como muchas de las circunstancias en esta obra, en una suerte de bajo continuo que carga la obra de una tensión doble: entre la crítica al gobierno de Batista, a la que corresponde el tiempo de la narración, y hacia el gobierno revolucionario, período al que corresponde la fecha de su publicación. La movilidad de La Habana que describe Arsenio Cué, profundo conocedor de la ciudad, nos da una guía estratificada de la misma, que comprende ya no solo La Habana actual (al momento de la escritura) sino La Habana histórica, y sus transformaciones reales

²⁹⁵

Cabrera Infante. Op. Cit. Pág. 328.

desde la época colonial a la que alude el personaje de Cecilia Valdés, probablemente derivadas del desarrollo urbanístico y del crecimiento demográfico, como, del resto, todas las ciudades en expansión, como es el caso de las grandes capitales latinoamericanas.

El coche, por lo demás, permite mezclar el desplazamiento por la ciudad desde adentro y desde fuera, permite salir de la ciudad en un determinado momento y volver a hundirse en ella poco tiempo después. La velocidad permite recorrerla de extremo a extremo, atravesarla, visitar sus lugares privilegiados y observarla desde muchas perspectivas diferentes. La ciudad responde urbanísticamente a esta posibilidad: la disposición de sus calles, en efecto, sirve a este propósito de movimiento y de fluidez que comunica la ciudad con sus periferias, en este caso Guanabacoa o Varadero

“y luego siguiendo la curva suave de la bahía íbamos a cada rato a Guanabacoa y Regla, a los bares, mirando a la ciudad del otro lado del puerto como desde el extranjero, en el México o en el bar Piloto, sobre pilotes, en el agua, oyendo y viendo el vaporetto que hace el viaje cada media hora, y luego regresábamos por todo el Malecón hasta la Quinta Avenida y la Playa de Marianao, cuando no seguíamos a Mariel o nos hundíamos en el túnel de la bahía y aparecíamos en Matanzas a comer y luego a Varadero a jugar para volver a medianoche, de madrugada a La Habana: hablando siempre y siempre contando chismes y haciendo chistes y siempre y también filosofando o estetizando o moralizando, siempre: la cuestión era hacer ver como que no trabajábamos porque en La Habana, Cuba, ésa es la única manera de ser gente bien, que es lo que Cué y yo queríamos haber sido, queríamos ser, tratábamos de ser -y siempre teníamos tiempo para hablar del tiempo”²⁹⁶

²⁹⁶

Ibidem. Pág. 323.

El coche y el deambular nocturno cumplen con la función de la apariencia a la que apunta Silvestre y que se relaciona con la parodia de la ciudad misma a la que alude Cabrera Infante. Los personajes en esta apariencia, en este *tratar de ser* se identifican con una ciudad en la que el tiempo y la distensión son símbolo de estatus social, de un ideal de bienestar que pasa por el confort material.

IV

Ciudades Imaginadas

¿no ve las cosas que pasan?

¡mejor llamarlas novelas!..

Miguel Ángel Asturias

Las ciudades imaginadas que analizaremos a continuación corresponden a ‘Comala’ de Juan Rulfo, presente en su novela *Pedro Páramo*, y a ‘Macondo’ de Gabriel García Márquez, ciudad de *Cien años de soledad*.

Ambas ciudades se caracterizan básicamente en que no existen, son invenciones tanto del autor mexicano como del escritor colombiano.

La relación entre una y otra es directa, por confesión del propio García Márquez, profundo admirador de la obra de Rulfo.

Debemos aclarar que si bien existe una ciudad mexicana llamada Comala, las descripciones espaciales, las situaciones fantásticas y los personajes son completamente imaginarios, aunque perfectamente reconocibles dentro del espacio

mexicano, ya que, como dice el mismo Rulfo, en entrevista con Luis Harss, “tengo la desgraciada tendencia de situar geográficamente a ciertos personajes imaginarios. Me gusta ubicar geográficamente a ciertos personajes imaginarios” (Harss, 1972, Pág. 326). Comala resulta una evocación, un ejemplo, incluso un símbolo de las muchas ciudades perdidas, escondidas, impenetrables, secretas y misteriosas dispersas por el territorio mexicano. Apuntan, ambas, más que a una zona determinada de México, de Colombia, o del continente, a una posibilidad de concebir el espacio en que la inmensidad del paisaje, y su aislamiento propicia, como hemos visto, la aparición de lo inesperado. En el caso de Comala, y algunos pasajes en Macondo, no será la concepción sagrada de los elementos de la naturaleza, ni la irrupción de un pensamiento a-racional como ocurrió con el ‘indigenismo’, sino la comunión de los hombres con sus muertos, que en la soledad se mantienen unidos, cohabitando en los mismos espacios de una ciudad fantasma, y confundiéndose unos a otros, contándose historias del pasado. Hemos visto ya, en La región más transparente el caso de Teódula Moctezuma, que tiene a su marido y a sus hijos sepultos en el piso de su casa en la misma capital. En la entrevista que realiza Harss a Juan Rulfo se refieren particularmente a este hecho: “‘Los antepasados son algo que los liga al lugar, al pueblo. Ellos no quieren abandonar a sus muertos’. A veces cuando se van cargan con ellos ‘Llevan a sus muertos a cuestras’”. (Harss, 1972, Pág. 306).

En su propuesta teórica para la interpretación de la narrativa latinoamericana Roberto González Echevarría propone el nacimiento de la novela moderna en el continente a partir de la obra de Asturias y de Alejo Carpentier. En el caso de Carpentier plantea como origen *Los pasos perdidos*, de 1952, como antecedente directo de las dos obras que proponemos en este capítulo: “el protagonista (de *Los pasos perdidos*) ha escapado de una ciudad para encontrar otra ciudad. Pero en la escritura de la novela se ha llegado a un claro, un espacio metaficticio, una devastación que se convierte en punto de partida para la nueva narrativa latinoamericana; el claro asolado para la edificación de Comala, Macondo, Coronel Vallejos, para la fundación de la ciudad imaginaria que contiene todas las formas previas de la narrativa latinoamericana, así como los orígenes de la novela; un espacio para el Archivo” (González, 2011, Pág. 50).

Siguiendo este modelo en que el protagonista se adentra en las profundidades de la selva siguiendo un largo camino por el Orinoco, a Comala y a Macondo se llega después de largos y agotadores viajes. Son sitios alejados, separados del resto del mundo, donde las noticias, si llegan, lo hacen con mucho atraso. En Comala las únicas noticias que llegan son de los muertos. De hecho, la misma lógica racional parece ser la que aun no llega del todo a estas ciudades, o que llega de modo distorsionado, propiciando sucesos inesperados. Estas ciudades aisladas tienen la virtud de ofrecer la imagen reducida de un mundo peculiar en el que podemos reconocer muchos aspectos de la vida en las ciudades americanas: su organización, sus hábitos, sus creencias, sus fantasías, sus luchas políticas, entre otros muchos elementos.

Estos lugares por el hecho de estar apartados guardan, como hemos dicho, una estrecha relación con las ciudades reales exploradas por la literatura del indigenismo. De este modo, y bajo esta perspectiva, son ciudades susceptibles de ser encontradas en la inmensidad desconocida del continente, atravesado por selvas y desiertos gigantescos. Su fuerza expresiva radica eminentemente en eso: dadas las condiciones reales de las ciudades perdidas en la geografía del continente, de las que por aquella época se tenían abundantes noticias, gracias tanto a las mismas migraciones como a las exploraciones científicas y literarias, las características de ‘Comala’ y ‘Macondo’ pueden ser fácilmente reconocibles por cualquier lector, pese a las supersticiones y a los relatos ‘mágicos’ que en ellas encontramos, o quizá gracias a ellos mismos. Estas ciudades son también una reinterpretación de las fabulosas ciudades perdidas soñadas por los conquistadores, cuyo ejemplo más conocido es El Dorado.

Estos relatos, como veremos, tienen también una clara relación con la literatura del indigenismo, que rescata creencias, sistemas de pensamiento, supersticiones, relatos y hechos de las antiguas cosmovisiones indígenas ya de muy remotas y difusas fuentes.

Analizaremos a continuación, de modo sucinto, cada una de estas ciudades a la luz de lo que hasta ahora hemos expuesto y como parte de la representación de la ciudad en este momento en particular de la narrativa hispanoamericana.

1. Comala

La novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo fue publicada por primera vez en México en el año 1955. Narra la historia de un joven que va al lejano pueblo de Comala a conocer a su padre, cumpliendo la promesa que hizo a su madre antes de su muerte. El padre del joven se llama Pedro Páramo.

Para llegar a Comala Juan Preciado debe atravesar grandes colinas bajo un sol abrasador

“-Hace calor aquí – dije.

- Sí, y esto no es nada – me contestó el otro-. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija”²⁹⁷.

La distancia y el calor son los principales elementos que distancian, separan, escinden a Comala del resto del mundo. Además de la distancia, otro elemento que dificulta la llegada a la ciudad es su desconocimiento. Juan Preciado no sabe qué camino debe seguir, hasta que encuentra a un hombre, tan solitario como él, que lo

²⁹⁷ Rulfo, Juan. *Pedro Páramo – El llano en llamas*. Editorial Planeta, España. 2008. Págs. 11-12.

conduce hasta allá. Así, a la distancia, el desconocimiento, debemos agregar la soledad de los parajes. Nadie va nunca ya hacia Comala. La ciudad comienza a hundirse en un halo de misterio que se irá haciendo cada vez más intenso. La lógica del mundo que conocemos, o que creemos conocer, comienza a ser trastocada por pequeños pero persistentes elementos que Rulfo entrega con un ritmo tenaz, apenas el tiempo de asimilar las informaciones que nos va entregando, cuando ya un nuevo elemento surge y nos invita a adentrarnos en el misterio de un mundo regido bajo parámetros diferentes a los habituales, bajo coordenadas y lógicas interpretativas que se escapan al uso corriente de la concatenación de los hechos, pero utilizando para ello un lenguaje coloquial que circunscribe, paradójicamente, la narración al ámbito de lo familiar.

Lo primero que sorprende al lector, y también, quizá, lo más relevante, es la presencia de los muertos en la vida ‘real’ del personaje que llega a Comala. El pueblo apartado y solitario es habitado ya solo por muertos, situación que lo convierte en un pueblo fantasma, en una ciudad fantasma. La mujer que lo esperaba dice haber sido avisada por su madre, que ya estaba muerta

“Yo creía que la mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar”²⁹⁸.

La supuesta locura de la mujer se asocia con el mundo lejano en el que le parece encontrarse. Sin embargo inmediatamente duda de la locura y se deja arrastrar, es decir, acepta que dentro del contexto en el que se encuentra, Comala, las afirmaciones de la mujer son posibles dentro de la lógica que rige el pueblo.

Como la visita a Comala se trata de un *regreso* a los orígenes, según el contexto que hemos analizado a lo largo de todo este trabajo, cumple la función de actualizar

²⁹⁸ Ibídem. Pág. 17.

estas antiguas formas de vida que han ido quedando en el olvido, hasta desaparecer de los mapas, en el tránsito que se ha hecho hasta la ciudad. La madre de Juan Preciado, en efecto, ha dejado Comala para irse a la ciudad, pero sin dejar de pensar nunca en Comala y lo que allí había dejado: sus amistades y al padre de su hijo.

Pedro Páramo se revela desde el comienzo como un personaje de mucha densidad. Es conocido por todo el pueblo, y lo conoce también la única persona que Juan Preciado encuentra en el camino, Abundio, que también es hijo ilegítimo de Páramo.

Abundio le describe a Preciado lo que ven sus ojos

“Mire uste –me dice el arriero, deteniéndose-. ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Meia Lina de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él todo ese terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar”²⁹⁹.

Estos elementos nos entregan ya una serie de elementos en los que podemos reconocer muchas de las articulaciones de este período que hemos revisado hasta el momento.

La figura de Pedro Páramo representa las formas más arcaicas de la dominación en las lejanas tierras del continente en que Comala cumple la función de un microcosmos capaz de revelarnos una totalidad. Aquellas formas de dominación

²⁹⁹ Ibídem. Pág. 12.

abusiva contra las que se levantó la revolución mexicana, y revolución cubana, en definitiva una forma arcaica de caudillismo. De este modo la imagen infernal que evoca Comala no se da solo por su “sentido exterior, de rasgos demoníacos: es el Infierno, porque Pedro Páramo el Lucifer que aspira a ser Dios”, sino también porque “ese pueblo estaba muerto antes de que sus habitantes murieran físicamente. Está muerto porque no se ha rebelado, porque se ha puesto en manos de otro, ha sido el sueño de otro” (Dorfmann, 1970, Pág. 188). Pedro Páramo es dueño de todo el territorio y además padre de muchos hijos ilegítimos, que nos recuerda la interpretación (ya citada) de Octavio Paz sobre los hijos de ‘la chingada’.

Estas formas arcaicas de dominación caudillesca, que según Paz tendrían un origen ibérico de raíces árabes (Paz, 2000), pueden compararse, desde la literatura, con las maneras que ya criticaba Domingo Faustino Sarmiento en su libro *Facundo. Civilización y barbarie*, acusando a los gobiernos federales, de Facundo Quiroga, primero, y de Rosas luego, de utilizar métodos despóticos en la administración del poder. Luego estas formas arcaicas las volvemos a encontrar en la figura de *Doña Bárbara*, novela homónima de Rómulo Gallegos publicada en 1929. Sin embargo, en estas dos obras anteriores, existe todavía una confianza en la ciudad, en la gran ciudad civilizada a través de cuya formación y raciocinio se podrían organizar de modo justo incluso las zonas más apartadas de los distintos países, los extensos campos americanos. Solo haría falta llevar a ellos la luz de la razón, como intentan demostrar estos autores. Para Rulfo y la generación que aquí analizamos, por el contrario, será la gran ciudad ilustrada la que llevará la desgracia a las pequeñas comarcas o bien, como en el caso de Comala, el portador de esa civilización, Juan Preciado, no podrá sobreponerse a la inmensidad de las voces de la muerte que le hablan en Comala y le narran sus orígenes y los hechos del pueblo, que se relacionan con toda la historia mexicana, desde la revolución, a las historias amorosas, a los asesinatos, los abusos, las astucias, las tramas, sucumbiendo en el pueblo fantasma él también, cuya conversación después de muerto con Dorotea compone una parte de la novela.

En cuanto a los mecanismos constructivos de la obra debemos destacar dos elementos principales sobre los que se compone.

En primer lugar el relato se estructura a partir de fragmentos narrativos, como todas las obras que se analizan en este trabajo. A través de estos fragmentos narrativos se va creando una imagen de la ciudad, de los personajes y de los acontecimientos que ahí se desarrollan.

Estos fragmentos prescinden, como ha ocurrido en muchos de los casos que hemos revisado en este trabajo, de un orden rigurosamente cronológico, y encontramos frecuentemente alteraciones en el relato, hechos anteriores o posteriores intercalados.

A estos cambios temporales impredecibles, debemos agregar los cambios en la persona de la narración, que pasa de la primera persona de Juan Preciado a la primera persona de Pedro Páramo, otorgando al lector la facultad de componer estos fragmentos como mejor le parezca.

El otro mecanismo narrativo de importancia para la elaboración del texto es la utilización de los diversos registros del lenguaje. Como se puede apreciar en los breves fragmentos que hemos citado, el lenguaje popular mexicano, sobre todo el de las zonas rurales, adquiere una fuerza central que favorece la aparición y la aceptación cotidiana de lo fantástico. Este lenguaje articula, en efecto, elementos de distinta índole en la elaboración de su discurso. Utiliza elementos indígenas, a través de palabras cuyo origen etimológico se escapa pero cuya función podemos intuir. Esa intuición está presente también en el habla cotidiana a través de las historias locales y las asociaciones libres, en lo que se conoce como el cotilleo, y que carga, con el tiempo, de verdad ciertas afirmaciones dentro del imaginario de una localidad.

Este discurso, estas verdades vivas en la realidad, pero generalmente ausentes de los discursos racionales oficiales, le otorgan una densidad al texto y un factor de veracidad y de reafirmación literaria de las hablas en uso en México, de función similar al utilizado en las otras obras que aquí hemos analizado y que tienden a la

configuración de una identidad, en este caso, de raíces fuertemente rurales para México.

El pueblo de Comala descrito por Juan Rulfo³⁰⁰ es un lugar polvoroso acosado por un intenso calor. Las casas parecen deshabitadas, vacías, cerradas, tapiadas, o rotas, abiertas en el techo hacia el cielo, hasta que comprendemos que son habitadas por los muertos que se han quedado en el pueblo, encerrados en un “eterno presente que es la muerte” (Alegría, 1965, Pág. 257).

La característica que más interesa para este trabajo será la apertura de nuevas dimensiones para la ciudad. Ésta se abre temporalmente al permitir la circulación de las voces de los muertos que hacen confluir el pasado y el presente en un mismo plano del lenguaje, conformando una . Espacialmente en la ciudad confluyen, además de las coordenadas normales, adelante y atrás, el arriba y el abajo de la tierra, lo subterráneo en las conversaciones que se mantienen en las tumbas, haciendo de la ciudad subterránea de muertos una realidad tan válida como la que está en la superficie. Esta imagen del subsuelo nos acerca a la ya citada concepción del infierno. El espacio del cielo se abre desde un techo derruido, a través del cual se señala una nueva dirección inesperada

*“Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá –y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto -”*³⁰¹.

³⁰⁰ Juan Rulfo, además de escritor, fue un estupendo fotógrafo que se dedicó a retratar justamente ese México ‘profundo’, alejado de las grandes ciudades y donde todo parece derruido. A través de estas fotografías podemos hacernos una idea del tipo de ciudad al que apunta Rulfo con Comala. Véase por ejemplo la compilación en homenaje a Rulfo *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. Ediciones del norte, México, 1982.

³⁰¹ Rulfo, Juan. Op. Cit. Pág. 56.

2. Macondo

Macondo es el nombre de la ciudad inventada por Gabriel García Márquez, quizá el más leído de los autores de este período. El autor declara saberse de memoria *Pedro Páramo* y que “podía recitarlo al revés y al derecho” (García Márquez, 1980, Pág. 24), lo que representa un punto de partida en común para las dos obras que proponemos en este apartado.

Si bien el nombre del pueblo aparece desde las primeras novelas de García Márquez, es decir, desde *La hojarasca* de 1955, no será hasta su famosa obra *Cien años de soledad*, de 1976, donde se cuente la historia de su fundación y adquiera la importancia que para los efectos de este trabajo nos interesa.

Macondo, en *Cien años de soledad*, ofrece una imagen condensada de todos los elementos que hasta ahora hemos analizado, “como en una ampliación fotográfica, *Cien años de soledad* contiene un mapa de las posibilidades o potencialidades narrativas de la ficción latinoamericana”(González, 2011, Pág. 33) en un mundo que, como en el Génesis, recién comienza a formarse

“muchas cosas carecían de nombre y había que señalarlas con el dedo”³⁰².

La presentación de Macondo corresponde a un mundo todavía en formación, lo que equivale a decir un mundo nuevo, literalmente como se conoció a América, como el Nuevo Mundo, lugar todavía por descubrir y por conquistar. Los gitanos, que traen novedades una vez al año, venden un imán a José Arcadio Buendía, y lo primero que hace es desenterrar justamente una armadura del siglo XV.

³⁰² García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Real Academia Española, Madrid, 2007. Pág. 9.

Como ocurre con ‘Comala’, el camino de acceso a ‘Macondo’ es muy difícil y cansado. Las primeras noticias que tenemos sobre la aislación de ‘Macondo’ se infieren a partir de la llegada de los gitanos, que traen las últimas novedades de la ciencia, objetos anacrónicos para un lector del siglo XX: el imán, la lupa, el catalejo.

Sin embargo la real dimensión del aislamiento la conoceremos pronto, cuando José Arcadio Buendía se decide mandar noticias de sus invenciones al exterior, a través de un mensajero que para alcanzar un contacto con el resto del mundo

“atravesó la sierra, se extravió en pantanos desmesurados, remontó ríos tormentosos y estuvo a punto de perecer bajo el azote de las fieras, la desesperación y la peste, antes de conseguir una ruta de enlace con las mulas del correo”³⁰³.

Se evidencia en estas dificultades “el intento desaforado por extralimitarse, por romper las convenciones de lo normal en todos los ámbitos imaginables, expandiendo exageraciones hasta traspasar los bordes de lo posible y entrar en un más allá mítico” (Dorfman, 1970, Pág. 138). La aislación extrema de este mundo nuevo sirve de escenario para la construcción de una ciudad en la que podremos ver articulados gran parte de los elementos que hemos analizado hasta ahora en este trabajo, condensados en un solo espacio, que sirve de laboratorio para ver reflejada toda la historia del continente, o gran parte de ella, a partir de un pequeño asentamiento perdido en algún lugar del continente

“José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En

³⁰³ Ibídem. Pág. 11-12.

pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto”³⁰⁴.

Podemos asistir, de este modo, al nacimiento y al desarrollo de una ciudad desde su fundación, es decir, todo lo contrario a Comala, a la que se llega cuando todo ha terminado. La ciudad se funda sobre la base de un principio democrático. Pronto los personajes comenzarán a involucrarse en los acontecimientos de su tiempo, muy similares a los que hemos visto en capítulos anteriores, sobre todo en lo concerniente a las ‘ciudades reales’ y su relación con la historia, solo que esta vez en clave alegórica: “En el trasfondo del relato está latente el diseño global de la historia latinoamericana, tanto como un esbozo general integrado por los diversos acontecimientos y eras clave como en la presencia de personajes e incidentes específicos que parecen referirse a personas y sucesos reales” (González, 2011, Pág. 53).

La multiplicación de las historias, así como la belleza de las imágenes y la fluidez del lenguaje, que se mantiene siempre en un tono neutro, sin caer ni en expresiones, ni giros, ni palabras atribuibles a alguna zona en particular, como en el caso de La Habana, o de México, y tampoco sin entrar en largas y elaboradas reflexiones, hacen de *Cien años de soledad* una obra, en este sentido, cúlmene dentro de la literatura de este período, que al canalizar muchas de las inquietudes del momento en clave de ligero humor, aún abordando sucesos dramáticos, se convierte en una obra inmensamente popular, conocida en el mundo entero, haciendo entrar definitivamente a la literatura hispanoamericana al espacio imaginario internacional, dotándola así de una identidad única y claramente diferenciable. Como toda cumbre, marca un límite, y el inicio de un declive, el fin de una época, de un período, aunque las fechas sean permeables. Esto principalmente en cuanto al realismo mágico se

³⁰⁴ Ibídem. Pág. 18.

refiere, que, como hemos visto, al menos desde el prólogo de Alejo Carpentier, posee un fuerte vínculo con la realidad.

Este vínculo para Vargas Llosa se establece de este modo: “Como la familia Buendía sintetiza y refleja a Macondo, Macondo sintetiza y refleja (al tiempo que niega) a la realidad real: su historia condensa la historia humana, los estadios por los que atraviesa corresponden, en sus ofrendas lineamientos, a los de cualquier sociedad, y en sus detalles, a los de cualquier sociedad subdesarrollada, aunque más específicamente a las latinoamericanas. (Vargas Llosa, 2007, Pág. XXX).

Evidentemente, sin desmerecer el genio literario de García Márquez, esta novela no hubiese podido existir sin los aportes temáticos y los avances técnicos que el resto de la literatura del continente ha venido desarrollando desde prácticamente los inicios del siglo XX.

Entre las múltiples y variadas historias presentes en la novela, y sin pretender realizar un análisis exhaustivo de la obra, que merecería de un trabajo y una atención exclusivamente dedicados a ella, mencionaremos a continuación algunas de las más sobresalientes, buscando establecer su conexión con las obras de este período según los elementos que hemos ido destacando. Los elementos principales que de estas historias se encuentran obedecen principalmente el orden mítico y al orden histórico.

Algunos elementos del orden mítico son, entre muchos otros, por ejemplo, estos:

En la descripción geográfica que aísla a Macondo, leemos

“La ciénaga grande se confundía al occidente con una extensión acuática sin horizontes, donde había cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer, que perdían a los navegantes con el hechizo de sus tetas descomunales”³⁰⁵.

Esta descripción de este espacio sin límites habitado por monstruos que recuerdan en clave grotesca a las sirenas que debe esquivar Ulises en su regreso a Ítaca. Estos monstruos cetáceos que deben sortearse para salir de Macondo, así lo hacen los gitanos, nos evocan un espacio mítico mixto, donde la belleza de las sirenas se confunde y se pierde ante un torso de mujer con tetas descomunales. Por otro lado, esta animalidad, esta condición que mezcla lo animal con lo humano lo encontramos en reiteradas ocasiones, por ejemplo, en el temor ante un niño que puede nacer con cola de cerdo. El procedimiento por el que estos elementos pueden formar parte de un relato proviene de “la presencia agobiadora de lo sobrenatural” que concibe “la fantasía como forma habitual del mundo, a la que se llega también por exageración” (Dorfman, 1970, Pág. 140).

Existen en la novela hombres de fuerza descomunal, nuevamente ligados a primitivas mitologías a través de las figuras heroicas, erradicadas de la realidad por medio de la razón que prima desde la ilustración, y como hemos visto, en desuso dentro de las ‘ciudades reales’, cuyas manifestaciones optan por la figura del antihéroe, en figuras como Íxca Cienfuegos, Santiago Zavala o la cantante negra, La Estrella

“Se necesitaron diez hombres para tumbarlo , catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio, donde lo dejaron atado, ladrando en lengua extraña y echando espumarajos verdes por la boca”³⁰⁶.

³⁰⁵ Ibidem. Pág. 19.

³⁰⁶ Ibidem. Pág. 96.

O también:

“...su corpulencia monumental provocó un pánico de curiosidad entre las mujeres. Ordenó música y aguardiente para todos por su cuenta. Hizo apuestas de pulso con cinco hombres al mismo tiempo. <Es imposible>, decían, al convencerse de que no lograban moverle el brazo. <Tiene niños-en-cruz>. Catarino, que no creía en artificios de fuerza, apostó doce pesos a que no movía el mostrador. José Arcadio lo arrancó de su sitio, lo levantó en vilo sobre la cabeza y lo puso en la calle. Se necesitaron once hombres para meterlo”³⁰⁷.

Así, estas figuras míticas solo parecen posibles dentro de una ciudad imaginada como Macondo, que no responde ni a las características del indigenismo ni a las de la ciudad real sin rechazar ninguna, una ciudad alejada de todo contacto prolongado con el resto del mundo, en que proezas desmedidas y las disputas con elementos de una naturaleza en escala distorsionada, se hacen posibles. Este espacio de la posibilidad es el que Carlos Fuentes relaciona con América, según él, proyectada por el imaginario renacentista de los conquistadores bajo la influencia de la Utopía de Tomás Moro. Así “América es ante todo la posibilidad renovada de una Arcadia” y “la fundación de Macondo es la fundación de la Utopía” (Fuentes, 2011, Pág. 262). Lo importante en la obra de García Márquez es cómo estas escenas extravagantes se relacionan con la historia del continente, y la doble función que cumple: “la combinación de elementos míticos con la historia latinoamericana revela el deseo de fundar un mito latinoamericano, así como el de cancelar la mediación antropológica, porque de ese modo el relato global pasa de metarrelato analítico a narración mítica” (González, 2011, Pág. 54). Como hemos indicado, el cambio paradigmático que en esta novela ya se ha producido completamente, abandona el modelo antropológico de aproximación a la realidad para aceptar lo mítico, lo mágico, lo fantástico, dentro de la posibilidad de una experiencia ya capaz de asimilar en lo cotidiano elementos que desafían la razón, desde una perspectiva múltiple inteligentemente delineada por Vargas Llosa “Los

³⁰⁷ Ibidem. Pág. 110-111.

sucesos y personajes imaginarios constituyen (dan la impresión de) una totalidad porque abarcan los cuatro planos que componen lo imaginario: lo mágico, lo mítico-legendario, lo milagroso y lo fantástico”. (Vargas Llosa, 2007, Pág. XLIX).

La muerte vuelve en esta novela a formar parte de la realidad cotidiana de los personajes. De Melquíades, por ejemplo, el gitano que lleva objetos a Macondo, se dice que no muere nunca. José Aureliano conversa con su enemigo, muerto hace años, y él mismo, luego de su muerte, permanece atado a un árbol. Esta presencia de los muertos, central en *Pedro Páramo*, se repite en *Cien años de soledad* como una constante, muy presente en la obra de Miguel Ángel Asturias, y en el México de Carlos Fuentes. Esta presencia determinará fuertemente las obras, condicionando la relación entre el pasado y el presente en el intento de actualizar y articular un discurso a partir de las diversas capas de la realidad y elaborar con ellas un palimpsesto que sea a la vez imagen de Macondo, de Colombia, y del continente en general en tanto procedimiento compartido, ya que en esta obra la muerte, con su aspecto milagroso “la se parece muchísimo a la vida” (Vargas Llosa, 2007, Pág. LIII) primero al ser también ella una presencia, al tener un espacio y un tiempo, ya que José Arcadio al ver a Prudencio Aguilar, queda “asombrado de que los muertos también envejecieran”.

Cabría mencionar la connivencia entre el fundador de Macondo, José Arcadio Buendía y la naturaleza misma que, a su muerte, deja caer durante toda la noche “una llovizna de minúsculas flores amarillas”. Macondo se cubre con una capa de fantasía a su muerte, en un homenaje acorde a sus fantasiosas iniciativas, en una suerte de bendición que la naturaleza exuberante que circunda la ciudad le brinda como despedida. Si la ciudad excluye de su ámbito a la naturaleza, se daría en este caso de ciudad imaginada una integración de estos dos elementos, en práctica disociados.

En lo tocante a la historia de las relaciones entre la ciudad y el poder, podemos decir que la historia del continente queda expresada en el periplo de la novela, sucintamente de la siguiente manera: descubrimiento y conquista, llegada a Macondo.

Era republicana, la llegada de Apolinar Moscoso y sus soldados descalzos, la consiguiente guerra civil de Aureliano Buendía y el surgimiento de los caudillos. Luego la era de dominación neocolonial de los Estados Unidos y las luchas contra este país, que se da en la mayoría de las naciones latinoamericanas, y que esta presente en toda su literatura.

La tensión entre las ciudades periféricas y la capital, la llegada de los emisarios de la Republica con sus ordenanzas, que en *Civilización y barbarie* desencadenó el caudillismo y las matanzas, en la novela indigenista desencadenó desconcierto y matanzas (*Yawar Fiesta*, *Hombres de maíz*), y en las ciudades reales la represión y la pobreza³⁰⁸ (*La región más transparente*, *Conversación en La Catedral*), desencadenará en Macondo una serie de hechos que entroncan con la historia del continente

“La nueva casa estaba terminada cuando Úrsula lo sacó de su mundo quimérico para informarle que había orden de pintar la fachada de azul, y no de blanco como ellos querían. Le mostró la disposición oficial escrita en papel. José Arcadio Buendía, son comprender lo que decía su esposa, descifró la firma.

-¿Quién es este tipo? –preguntó.

-El corregidor –dijo Úrsula desconsolada -. Dicen que es una autoridad que mandó el gobierno.

Don Apolinar Moscote, el corregidor, había llegado a Macondo sin hacer ruido. Se bajó en el Hotel de Jacob –instalado por uno de los primeros árabes que llegaron haciendo cambalache de chucherías por guacamayas – y al día siguiente alquiló un cuartito con puerta hacia la calle, a dos cuadras de la casa de los Buendía. Puso una mesa y una silla que le compró a Jacob, clavó en la pared un escudo de la república que había traído consigo, y pintó en la puerta el letrero: ‘Corregidor’. Su

³⁰⁸ Octavio Paz, en una post-data a la reedición de 1969 de *El laberinto de la soledad*, menciona explícitamente y con detalle la dramática matanza de la plaza de Tlatelolco de más de doscientos estudiantes por parte de las fuerzas represivas en 1968. Esta matanza no entra en las fechas aquí analizadas, sin embargo reaparecerá en la narrativa de los años sucesivos.

primera disposición fue ordenar que todas las casas se pintaran de azul para celebrar el aniversario de la independencia nacional. José Arcadio Buendía, con la copia de la orden en la mano, lo encontró durmiendo la siesta en una hamaca que había colgado en el escueto despacho. < ¿Usted escribió este papel? >, le preguntó. Don Apolinar Moscote, un hombre maduro, tímido, de complexión sanguínea, contestó que sí. < ¿Con qué derecho? >, volvió a preguntar José Arcadio Buendía. Don Apolinar Moscote buscó un papel en la gaveta de la mesa y se lo mostró: <He sido nombrado corregidor de este pueblo >. José Arcadio Buendía ni siquiera miró el nombramiento.

-En este pueblo no mandamos con papeles –dijo sin perder la calma -. Y para que lo sepa de una vez, no necesitamos ningún corregidor porque aquí no hay nada que corregir”³⁰⁹.

Si la presencia del corregidor es enmendada con esta aclaración y otras advertencias, será la llegada del ejército y sus abusos, entre ellos la muerte de una mujer, lo que hará estallar definitivamente una guerra en la que el coronel Aureliano Buendía mantendrá un rol muy activo. Lo que se desata es una revolución contra el gobierno, que no hace falta, en un conflicto bélico que comienza a tomar su propio rumbo y a crecer hasta el punto de hacer incomprensible sus objetivos o discernir en él lo justo de lo arbitrario. De un momento a otro Aurelito se convierte en el coronel Aureliano Buendía, ante el pasmo de su suegro, con quien hasta hacía un momento jugaba dominó, señalando el rasgo característico de la obra que es pasar de la cotidianidad más básica a los hechos más increíbles. Con esta revolución los lazos familiares quedan en medio de una división política en el mundo cerrado y diminuto que ofrece la ciudad de Macondo.

Así se inicia la vertiginosa carrera de armas del coronel

³⁰⁹ Ibídem. Pág. 69-70.

“El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que le mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que había bastado para matar un caballo. Rechazó la Orden del Mérito que le otorgó el presidente de la república. Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción y mando de una frontera a la otra, y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller... lo único que quedó de todo eso fue una calle con su nombre en Macondo”³¹⁰.

Esta inutilidad de la guerra, este absurdo de la guerra dirigida por Aureliano Buendía, sin embargo, no es un balance a hechos consumados, sino que en la mitad de la campaña, ya comprendía que

“sus huestes estaban penetrando en la selva, defendiéndose de la malaria y los mosquitos, avanzando en sentido contrario al de la realidad”³¹¹

Esta extrañeza de la guerra, a veces absurda o a la larga incomprensible por la mutación de los escenarios políticos que la rodean y que sobrepasa el mismo sentido de realidad, está presente ya en la literatura de la revolución mexicana. Mariano Azuela, en *Los de abajo*, describe esta escena entre un comandante de montaña y un general, precisamente ante el cambio de la situación política

³¹⁰ Ibidem. 125.

³¹¹ Ibidem. 159.

“Se trata, a lo que parece, de seguir peleando. Bueno, pos a darle; ya sabe, mi general, que por mi lado no hay portillo.

-Bien, ¿y de parte de quién se va a pone?

Demeterio, muy perplejo, se llevó las manos a los cabellos y se rascó breves instantes.

-Mire, a mí no me haga preguntas, que no soy escuelante... La aguilita que traigo en el sombrero usted me la dio... Bueno, pos ya sabe que nomás me dice: Demeterio, haces esto y esto... ¡y se acabó el cuento!”³¹².

También

“Porque si uno trae un fusil en las manos y las cartucheras llenas de tiros, seguramente que es para pelear. ¿Contra quién? ¿A favor de quiénes? ¡Eso nunca le ha importado a nadie!”³¹³.

Como vemos, en la novela de la revolución de los años veinte, de corte realista, descriptivo y documental más que ficcional, aparecen ya elementos de una realidad absurda que posibilitará más tarde, bajo forma paródica, la aparición de lo mágico en la novela de García Márquez. Al balance inútil de una vida dedicada a las luchas revolucionarias, que finalizan, como vemos, sin que se haya modificado un ápice la situación política ni que se perciban mejoras sociales, sin haber alcanzado un objetivo preciso, se suma la noción misma de una guerra contra un enemigo indeterminado, sin importancia que, como afirma García Márquez, avanza en dirección contraria a la realidad: así, la realidad misma se demuestra como farsa, en un tópico que trasciende el ámbito de la ciudad imaginada, en que la fantasía, lo mágico, parece en ocasiones

³¹² Azuela, Mariano. *Los de abajo*. Fondo de cultura económica, México, 2007. Pág. 132.

³¹³ *Ibidem*. Pág. 132.

más verosímil que lo real³¹⁴, ya que “la exageración lleva al milagro y destruye los falsos límites de los hechos” (Dorfman, 1970, Pág. 164). Justamente estos ‘límites de los hechos’ y la fantasía de la realidad serán puestos en juego por la obra de Cortázar que analizaremos a continuación.

Quisiéramos recordar antes lo que sucede en Macondo durante la ausencia del coronel Aureliano Buendía, que ha dejado al mando a Arcadio, a quien encomendando el cuidado de la ciudad. Este, junto a otros muchachos del pueblo se inventan una divisa y comienzan a administrar el poder sin ningún criterio, llevados por el ímpetu de su propia arbitrariedad. Ursula, la madre del coronel debe intervenir y regañar en público a Arcadio para termine con sus abusos, quedando ella, la madre de los Buendía y fundadora de Macondo, al mando por un tiempo.

Los episodios de esta guerra, intercaladas con otras historias del pueblo, ven entrar al coronel Aureliano al pueblo arrastrado entre soldados, para ser ajusticiado en la plaza de Macondo. Si la presentación inicial de la ciudad evoca el génesis, esta entrada de Aureliano Buendía evoca el vía crucis, si reemplazamos la cruz por el pelotón de fusilamiento. Conocida es la mitificación de los revolucionarios a lo largo de todo el siglo en América Latina, ampliamente representados por la figura de Ernesto Guevara. Por estos mecanismos “la crónica de la familia Buendía se erige como la historia de América Latina fraguada en el lenguaje del mito” (González, 2011, Pág. 54).

Otro de los frentes fundamentales del contacto con la civilización, o con el resto del mundo, con lo que representa el exterior, lo constituye la llegada de la compañía bananera a Macondo. Esta compañía modificará la ciudad tanto en lo formal como en lo social. En cuanto a lo formal, introduce modificaciones radicales en el pueblo, con

³¹⁴ Es lo que dirá más tarde Manuel Scorza al recordar el infarto múltiple sufrido en Perú por campesinos que fueron a pedir mejoras ante el patrón. En su novela *Redoble por Rancas* escribe: “<Doctor Montenegro, Juez Primera Instancia, Yanahuaca: Atentamente comunícole muerte quince peones hacienda El Estribo debido infarto colectivo...” Op. Cit. Editorial Planeta 1976 Pág. 99. Referido como telegrama real en la entrevista realizada por Joaquín Soler para RTVE en el programa ‘A fondo’, en 1977, disponible en <https://vimeo.com/80466863>, consultado en marzo 2015.

la instalación de nuevas familias, con la explotación de los suelos aledaños y con la construcción del primer ferrocarril, acontecimiento de enorme impacto en Macondo.

La compañía bananera que se instala en Macondo, hace que en la ciudad imaginada y mítica que inventa García Márquez “la composición social de Macondo sea la de un país neocolonizado por el capital extranjero” (Vargas Llosa, 2007, Pág. XLI).

La compañía bananera tiene una presencia de larga data en el continente americano, y con una gran representación dentro de la literatura del continente. La compañía sobrepasa también el espacio del mundo imaginado para instalarse en la realidad del continente, en medio de sus selvas. Hemos ya mencionado la denominada *Trilogía bananera* de Miguel Ángel Asturias, donde se aborda todo el procedimiento de la compañía, desde su influencia sobre los países en general y sobre la vida de los campesinos de origen indio que habitaban desde tiempos remotos los campos donde se instala la compañía que tiene, por cierto, su sede central, su directorio, en Estados Unidos, precisamente en la ciudad de Chicago, donde se toman las decisiones que afectarán no solo a las comunidades sino países enteros que entran en disputas bélicas que representan, en realidad, conflictos de intereses entre compañías extranjeras pero con víctimas locales

*“las tierras fronterizas que se disputan ambos países no son de ninguna patria, no son ni de aquí ni de allá, son de la Compañía, de la Tropical Platanera, hasta ahora, y mañana de la Frutamiel Company, si es que ganamos el asunto. No hay cuestión de patrias, no hay cuestión de límites, así como usted lo ve, porque es poco práctico. Esas tierras, esa franja que se disputa en la frontera, son propiedad de la Compañía, y la lucha no es entre patria, sino entre dos grupos de inversionistas poderosos...”*³¹⁵.

³¹⁵ Asturias, Miguel Ángel. *El papa verde*. Obras completas Vol. II. Aguilar, Madrid, 1968. Pág. 584

Existen otras obras en que las grandes compañías bananeras ocupan el centro del relato, como por ejemplo *Mamita Yunai* (1940), del costarricense Carlos Luis Fallas y, en poesía, debemos recordar los poemas dedicados a la United Fruit Company por Pablo Neruda en *Canto General* y el poema de Ernesto Cardenal *Hora 0*, en que denuncia cómo éstas empresas ignoran las constituciones republicanas sin problema.

En el mundo de ficción de Macondo ocurre algo similar a lo que muchas veces ha ocurrido en la realidad. Ante abusos de la compañía, los trabajadores se organizan y protestan con el terrible desenlace tristemente repetido. Todo parte de un decreto, como tal firmado y certificado

*“Muchos años después ese niño había de seguir contando, sin que nadie se lo creyera, que había visto al teniente leyendo con una bocina de gramófono el Decreto Número 4 del Jefe Civil y Militar de la provincia. Estaba firmado por el general Carlos Cortes Vargas, y por su secretario, el mayor Enrique García Isaza, y en tres artículos de ochenta palabras declaraba a los huelguistas ‘cuadrilla de malhechores’ y facultaba al ejército para meterles bala”*³¹⁶.

El decreto, nuevamente, desencadena la matanza en nombre de un gobierno representado por el ejército que deberá disparar contra campesinos desarmados. Luego el silencio, olvido. El testigo de la muerte no puede transmitir lo que ha visto, dada la brutalidad de su relato, no puede ser creído

“-Debían ser como tres mil –murmuró

-¿Qué?

-Los muertos –aclaró él-. Debían ser todos los que estaban en la estación.

³¹⁶ García Márquez, Gabriel. Op. Cit. Pág. 345-346.

La mujer lo midió con una mirada de lástima. ‘Aquí no ha habido muertos’... En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: ‘No hubo muertos’. Pasó por la plazoleta de la estación, y vio las mesas de fritangas amontonadas una encima de otra, y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre”³¹⁷.

Como señala Vargas Llosa “Este proceso de disolución de los histórico en lo mítico-legendario se puede acelerar brutalmente, mediante el uso de la represión, del terror, de la manipulación del espíritu de las gentes, como sucede con la matanza de los trabajadores, que, inmediatamente después de ocurrida pasa a ser mito o leyenda debido a la incredulidad forzada de los maconditos” (Vargas Llosa, 2007, Pág. LXII). El escritor uruguayo Eduardo Galeano en su libro de Historia *Las venas abiertas de América Latina* (1971), afirma que esta matanza efectivamente tuvo lugar en la realidad, en Colombia:

“En Colombia, la United Fruit se había hecho dueña del mayor latifundio del país cuando estalló, en 1928, una gran huelga en la costa atlántica. Los obreros bananeros fueron aniquilados a balazos, frente a una estación de ferrocarril. Un decreto oficial había sido dictado: ‘Los hombres de la fuerza pública quedan facultados para castigar por las armas...’ y después no hubo necesidad de dictar ningún decreto para borrar la matanza de la memoria oficial del país”³¹⁸.

Para Ariel Dorfman, que ha establecido el método de la exageración como una de las claves para la manifestación de lo mágico en este caso García Márquez no exagera: “Hasta se podría afirmar que no exagera lo suficiente. Doscientos vagones

³¹⁷ Ibídem. Pág. 350.

³¹⁸ Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI editores, Madrid, 2011. Pág. 144. Galeano además de acotar que este episodio lo narra García Márquez en su novela, añade otra a la bibliografía bananera: *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio (1967).

son pocos para todos los trabajadores asesinados de América” (Dorfman, 1970, Pág. 175). La matanza de *Cien años de soledad* deja de ser meramente un elemento ficticio. De este modo Macondo establece sus relaciones con una realidad que se repite, como los ciclo de la novela misma, en muchos países del continente, representados todos bajo la imagen de una ciudad imaginada que concentra éstas y muchas otras historias reales bajo un aura a la vez real, mágico, fantástico y milagroso. Como dice Miguel Ángel Asturias, *De la realidad no hay quien despierte*.

Por último, no quisiéramos dejar de señalar la relación que Macondo establece con otras ciudades y personajes. Márquez puede mezclar realidad y fantasía a su gusto y así, figuran personajes como Victor Hugues, protagonista de la novela de Alejo Carpentier, o cuando Aureliano Buendía piensa en Gabriel, lo imagina en la casa parisina donde murió Rocamadour, personaje de la novela de Julio Cortázar *Rayuela*, ampliando la hipertextualidad de la obra no solo de la fantasía a la realidad, como hemos visto, sino también de la fantasía a la ficción, llevando las redes de contacto de su ciudad imaginada hacia una dimensión ampliada de sus referentes, en que logra cruzar elementos de toda índole y procedencia, remitiéndose siempre al contexto histórico en que se presenta.

V

Ciudades extranjeras

Al estar este trabajo orientado hacia una visión general de la representación de la ciudad en las obras literarias de América Latina entre 1950-1975, las ciudades extranjeras serán aquellas que no pertenezcan al continente americano, más precisamente, al ámbito hispanoamericano, y que, sin embargo, sean presentadas por algún autor de este período.

Como hemos visto el tema principal para los novelistas de este período es justamente América, y por ello la gran mayoría de las obras se centra en sus ciudades, sus gentes y sus usos de modo particular.

Es de notar que, de las obras centrales que hemos analizado hasta aquí, tanto *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante como *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa fueron escritas en el extranjero. Cabrera Infante ha escrito su novela estando en el exilio, en España, primero (publicará en Barcelona) y luego en Londres. Vargas Llosa, el prólogo a su novela de 1998 declara haber escrito la obra entre París, Lima, Washington, Londres y Puerto Rico.

De esta forma, la preocupación por el continente americano y sus problemáticas estarán presentes a pesar de la distancia física en que efectivamente se encuentren los autores. Hemos citado antes, en el capítulo dedicado a la literatura indigenista, la reflexión que hace el personaje de Alejo Carpentier al emprender un viaje a Europa, consciente que el continente que deja, América, continúa siendo para él un tema desconocido.

De este modo, es de suponer que la lejanía constituye efectivamente un punto privilegiado de observación del continente o bien un motivo de interrogación constante. Alejado de contingencias que pueden resultar empalagosas, la distancia

proporciona una perspectiva útil y válida para ofrecer una imagen de un país, de una ciudad, pese a las reticencias que puede generar la obra dentro de los círculos locales, políticos o literarios que sean, o ser la interrogación por el lugar de origen una necesidad para la adaptación y la comprensión de un contexto, de una cultura, de una ciudad diferente.

Dejaremos de lado en este análisis la mención a ciudades extranjeras que ocasionalmente son referidas en las novelas de este período, en general a través de algún recuerdo o de un viaje de algún personaje (como *Cambio de Piel*, de Carlos Fuentes, *El siglo de las luces* o *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier), para abordar directamente aquella ciudad que juega un rol central en la novela *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, la ciudad de París.

En el contexto que nos ocupa, esta mención a los problemas que puede suscitar en los entornos específicos, en ámbitos y espacios literarios locales, la referencia a las suspicacias que puede despertar una obra que elige como centro una ciudad extranjera, es en este caso puntual, creemos, es importante de mencionar dado el dramático caso de la disputa entre José María Arguedas, autor central de la corriente indigenista, y el mismo Julio Cortázar. La situación adquiere los tintes dramáticos a raíz del libro de Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* que se publicará póstumamente (1971), años después que el autor se quitase la vida, en 1969. El libro incluye parte de una disputa con Cortázar (y otros autores del período) en insertos denominados ‘Diarios’, que son reflexiones sobre diversos aspectos de su vida como escritor y de su vida en Perú y Chile, que se intercalan a la historia de los indios en la ciudad costera de Chimbote y las condiciones en que se encuentran.

Dice Arguedas con respecto a Julio Cortázar, después de haber afirmado “*Me asustaron las instrucciones que pone para leer Rayuela*”

“*Perdónenme los amigos de Fuentes, entre ellos Mario (Vargas Llosa) y este Cortázar que agujijonea con su “genialidad”, con sus solemnes convicciones de que*

*mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado en el oqlllo (pecho) mismo de los indios durante algunos años de la infancia para luego volver a la esfera “supra-india” de donde había “descendido” entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración! No se justifica”*³¹⁹.

Se evidencian de ese modo dos etapas de un proceso. Para Arguedas, que continúa sus reflexiones en torno a la problemática de la representación literaria desde el dualismo interior-exterior, las críticas de Cortázar son sin más una ‘falta de respeto’ al trabajo desarrollado por tantos autores que elaboran sus textos desde experiencias directas con la realidad del continente. Sin embargo, desde una perspectiva histórica, y siguiendo el tema central de este análisis, podemos afirmar que Cortázar nunca deja el ámbito hispanoamericano, aun siendo un autor de mucho prestigio internacional y que ha pasado gran parte de su vida en Europa (los últimos 12 años). Luis Harss hace referencia a esta situación, que más que voluntaria parece una determinación constante: “Cuando por fin llegó a París –se instaló permanentemente en 1951 – ya era demasiado tarde para romper los vínculos con su país, que lo ha perseguido con todos sus fantasmas al exilio” (Harss, 1972, Pág. 257); y también lo piensa el propio personaje, Oliveira, quien sabe perfectamente que su formación porteña lo determina. Lo confirma también el hecho de que la primera parte de *Rayuela*, referida a París, se titula “El lado de allá”, mientras que la segunda parte, referida a Buenos Aires, se titula “Del lado de acá”, situando al autor claramente, a través de los adverbios de lugar con los que indica una pertenencia, que parte afuera, en Europa, ‘allá’, que también implica una temporalidad pasajera, hasta la llegada del ‘acá’ que lo devuelve al origen, al punto de partida.

Por otro lado, a la luz de estas consideraciones, el epígrafe de una carta de Jacques Vaché a André Breton, resulta elocuente: *Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé de représenter un pays*. Despojado de esta obligación, se realiza la

³¹⁹

Arguedas, José María. El zorro de arriba y el zorro de abajo. Op. Cit. Pág. 18-19.

representación no de un país, sino de un personaje en un país, y en este caso, en dos países.

En cuanto a la originalidad de la estructura de *Rayuela*, debemos señalar que al relato intercalado, la yuxtaposición de los distintos elementos de una trama fragmentaria que ha venido utilizándose de manera general en este período, Cortázar agrega una serie de capítulos, de fragmentos, que denomina ‘prescindibles’ y que el lector puede, siguiendo una pauta elaborada por el autor, decidir leer o no leer.

En lo que respecta a sus personajes, entonces, nunca dejarán de ser sudamericanos deambulando por París (Oliveira y la Maga). Nunca dejarán de serlo, y será precisamente su ‘diferencia’ con los personajes eminentemente europeos el rasgo que los caracterizará. Se podría ahondar aun más la reflexión y considerar que esos personajes ‘eminentemente europeos’, o ‘franceses’, estereotipos de una civilización, son también un producto, una síntesis del autor, de sus lecturas y de sus andanzas, más que una realidad objetiva extraliteraria.

Efectivamente la vida de Horacio Oliveira en París dista mucho de una existencia ideal, y se enfrenta constantemente a la precariedad de los espacios, a las estrecheces económicas propias de un inmigrante pobre, al margen de muchos eventos de la ciudad. Le quedan, sin embargo, las reuniones con el grupo heterodoxo del ‘Club de la serpiente’, con los que puede discutir diversos temas (artísticos, filosóficos, entre otros), mientras beben aguardiente, fuman y escuchan discos de jazz.

Si elaboramos una lista de los principales personajes franceses que encuentra Horacio Oliveira, personaje principal, durante su estadía en París, veremos que se trata de personajes particulares, que escapan a lo que podríamos considerar la media, ciudadanos modélicos con los que comparar su propia situación. Entre ellos, el pintor amigo de Oliveira, Etienne. Luego la pianista Berthe Trépat, el vecino del piso superior, y por último el escritor Morelli.

Etienne es un amigo, participa de las reuniones del Club de la Serpiente, comparte puntos y discute opiniones con Oliveira. Es un personaje especial en la medida que sus preocupaciones son artísticas, abarcan un gran espectro de temáticas, desde sueños hasta distintas concepciones filosóficas. Etienne no trabaja con horarios fijos ni debe ceñirse a pautas preelaboradas de vida, solo debe pintar y reflexionar³²⁰. Sus amigos son extranjeros, suicidas, intelectuales.

Berthe Trépat es una pianista extraña, que interpreta mal pésimas piezas. Oliveira entra al concierto solo por azar, después de pensar que *“Solo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito”*. Para él el concierto no representa nada en particular, no espera nada especial, y cuesta poco. Como el espectáculo resulta lamentable y quedan solo la interprete y Oliveira al finalizar la función, decide acompañarla solo para constatar que está totalmente perdida, como él mismo, buscando ‘algo’ que no llega a comprenderse nunca del todo, algo que justifique la vida, y la rescate del absurdo total, despojada de los prejuicios valóricos con respecto a determinadas instancias validadas socialmente sin una justificación válida

“Bueno, él era un argentino que llevaba un tiempo en París, tratando de...Vamos a ver, ¿qué era lo que trataba de? Resultaba espinoso explicarlo así de buenas a primeras. Lo que él buscaba era...

*-La belleza, la exaltación, la rama de oro –dijo Berthe Trépat-. No me diga nada, lo adivino perfectamente. Yo también vine a París desde Pau, hace ya algunos años buscando la rama de oro”*³²¹.

³²⁰ Michel Foucault señala en su libro *Vigilar y castigar*, que la imposición de horarios rígidos que delimitan la jornada como una forma antigua de represión y de control sobre los individuos que pasa del ejercicio espiritual al militar. Esta rigurosidad estará ausente en general en los miembros del Club de la Serpiente, y especialmente en la vida de Horacio y la Maga.

³²¹ Cortázar, Julio. Rayuela. Ediciones Santillana. Madrid, 2008. Pág. 161.

Así los dos personajes quedan igualados, aunque Trépat decide un camino, la música, el arte, que Oliveira ya ha descartado por inútil a sus fines.

El vecino de arriba es un señor de edad que golpea constantemente para pedir silencio. Su actitud es abiertamente anti-extranjeros y representa también la parte de la sociedad francesa que Cortázar muestra. Un señor medio loco, que golpea y manda callar sin ningún motivo, incluso cuando en la habitación reina el silencio. Podemos decir que vive obsesionado con los vecinos de abajo y que al menor incidente saca a relucir su xenofobia, con sus miedos y prejuicios

“On est en France, ici. Des salauds, qui. On devrait vous mettre à la porte., c’est une honte. Q’est-ce que fait le Gouvernement, je me demande. Des Arabs, Tous des fripouilles, bande de tueurs”³²².

O bien

“C’est pas una façon d’agir, quand même, on est à Paris, pas en Amazonie”³²³.

Morelli, por último, es un escritor francés admirado por el grupo del Club de la Serpiente. Deambulando por París Horacio Oliveira presencia el momento en que un coche lo atropella. Entre la multitud, y sin motivos, vuelve a aflorar el tema de la inmigración, al que Cortázar resulta muy sensible, en consideración a la posición de sus personajes en el extranjero, en un país ajeno

³²² Ibidem. Pág. 199.

³²³ Ibidem. Pág. 235.

“Las opiniones eran que le viejo se había resbalado, que el auto había <quemado> la luz roja, que el viejo había querido suicidarse, que todo estaba cada vez peor en París, que el tráfico era monstruoso, que le viejo no tenía la culpa, que el viejo tenía la culpa, que los frenos del auto no andaban bien, que el viejo era de una imprudencia temeraria , que la vida estaba cada vez más cara, que en París había demasiados extranjeros que no entendían las leyes del tráfico y les quitaban el trabajo a los franceses”³²⁴.

El encuentro fortuito con este personaje, hasta ese momento desconocido, como el encuentro con el concierto y luego con la misma Berthe Trépat, ocurren mientras Oliveira deambula por París sin rumbo fijo. Este deambular sin rumbo fijo será una clave del recorrido parisino de Oliveira, y Luis Harss afirma que según Cortázar “Saber aprovechar la casualidad y la coincidencia es una de las formas del arte” Harss, 1972, Pág. 260). La importancia de este escritor radica en que finalmente Horacio parece encontrar una obra que le hace algún sentido, una obra que, desde su perspectiva, es aún posible. Y esta obra lo que busca es acabar con toda impostación literaria, con todo adorno

“Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible. Empresa desesperada desde el vamos, en la revisión saltan en seguida frases insoportables”³²⁵

Descartada la participación de una concepción estética determinada en la conformación de la obra, que no sería más que una proyección del mismo autor, “*más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica*”³²⁶, lo que queda sería la participación del lector, un lector activo que deberá hilvanar los elementos narrativos hasta formarse una imagen propia

³²⁴ Ibidem. Pág. 137.

³²⁵ Ibidem. Pág. 619.

³²⁶ Ibidem. Pág. 620.

“Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar puentes, o coser los diferentes pedazos de tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia”³²⁷.

De este modo lector y autor pasarían a conformar una entidad paralela, en que el lector deberá recurrir también a su ingenio para elaborar el texto

“Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas...”³²⁸.

En ese paralelismo entre autor-lector, puestos ambos en un mismo nivel por la apertura del texto la novela ideal debería ser, según Morelli, del siguiente modo

“La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas”³²⁹.

³²⁷ Ibídem. Pág. 612

³²⁸ Ibídem. Pág. 516.

³²⁹ Ibídem. Pág. 624.

En ese volverse persona de los personajes, habría una especie de mutación, un cambio en las nociones preestablecidas para la novela, donde ésta no sería un instrumento para ver el mundo, sino para que el lector se vea a sí mismo en el mundo, interactuando con sus situaciones, revisando sus actos y sus pensamientos, relativizando sus certezas. Es, en definitiva, la operación que cumple en su propia vida el protagonista, Horacio Oliveira, quien al hacerlo, sin embargo, tiene la sensación de quedar al margen de la vida misma, de una vida que muchos, como su amante uruguaya la Maga, viven sin cuestionarla a cada instante. La búsqueda de Morelli es en ese sentido similar a la de Oliveira, quien intenta hacer ver a los demás que sus actos, que sus comportamientos cotidianos son completamente absurdos, y que las operaciones mentales que llevan a ellos o no han sido planteadas para nada, o no lo han sido correctamente o que, en todo caso, no parecen más lógicas que otra encadenación lógica cualquiera.

*“Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo”*³³⁰.

El caso extremo lo constituye su ausencia durante el velorio y el entierro de Rocamadour, el bebe de la Maga. Oliveira piensa que asumir el rol que todos quieren que asuma, de apoyar a la Maga, es una medida absurda dada la inutilidad objetiva de su participación ante un escenario lleno de personas que pueden hacer lo mismo, y quizá mejor. Este procedimiento, que se puede encontrar según Mac-Millan en toda la obra de Cortázar obedecen a lo que denomina el ‘intersticio’, procedimiento al que la autora otorga el valor de una poética particular en Cortázar: “Por intersticio entendemos el espacio o zona virtual que se genera producto de una interrupción o suspensión. La suspensión implica la alteración de un determinado orden de

³³⁰ Ibídem. Pág. 568.

manifestación. Dicha alteración no conlleva “per se” la sustitución de un orden por otro nuevo, si no que se constituye básicamente en una puesta entre paréntesis de los criterios habituales de la realidad”(Mac-Milan, 2003, Pág. 14), y, específicamente “El intersticio cuestiona los modos de percibir la realidad e implicaría en última instancia una concepción y re-visión de ésta”. (Mac-Milan, 2003, Pág. 53).

Este procedimiento choca con la habitual aceptación por inercia de la lógica de los acontecimientos de un modo obstinada e injustificadamente repetitivo, inercia absurda que Oliveira rechaza y quiere demostrar, o demostrarse. Esto lo separa definitivamente de la Maga y del Club de la Serpiente

*“Oliveira se dijo que no sería difícil llegarse hasta la cama, agacharse para decirle unas palabras al oído a la Maga. <Pero esto yo lo haría por mi>, pensó. <Ella está más allá de cualquier cosa. Soy yo el que después dormiría mejor, aunque no sea más que una manera de decir. Yo, yo, yo. Yo dormiría mejor después de besarla y consolarla y repetir todo lo que le han dicho éstos>”*235-

En ese momento, hasta el viejo del piso de arriba es capaz de ponerse en las circunstancias requeridas, respetar y dolor y dar por fin las buenas noches. Oliveira se borra del Club de la Serpiente y continúa con su deambular incesante por la ciudad, por París hasta allegarse a las orillas del Sena, después de pasar la noche en la calle, con frío, a beber vino con una vagabunda que después de una conversación intenta mantener una relación hasta que son sorprendidos por la policía, y Horacio Oliveira termina así deportado por actos indecentes en París, denigrado, vagabundo, solitario, y aun pensando en su kibbutz, su puerta de escape que lo lleve al cielo, y que con su método solo consigue llegar a un gran manicomio semi-abandonado, imagen que junto a un circo, Cortázar propone como símbolo de Buenos Aires. El título original para la novela era *Mandala* “cuando pensé en el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana” (Harss, 1972, Pág. 266). La transformación obedece a una adaptación que facilita la comprensión de la figura para el mundo occidental. La

idea central es la búsqueda de un cielo, en la rayuela, y de un centro en el mandala. Lo que interesa aquí es su relación entre la obra y el budismo, sobre todo en la idea de la eliminación de las dicotomías propias del pensamiento occidental “la supresión del dualismo y de las categorías rígidas, que es una de las enseñanzas más importantes del budismo zen, es, a la vez, una de las ideas más recurrentes no solamente de Rayuela, sino de toda obra de Cortázar” (Csép, 2011, Pág. 6).

Horacio Oliveira, deportado en pésimas condiciones personales (en sus últimos días en París, después de la muerte del bebé, Ossip y Etienne se lo hacían notar), degradado, junto a los *clochards*, vagabundos que duermen bajo los puentes, sorprendido por la policía en actos licenciosos, una vez en Buenos Aires, trabajando en un circo y ya pensando en el manicomio en el que trabajará pronto, analizando la situación, su situación particular, dentro de su idea, compartida por Morelli, de la disolución de las convenciones, de las jerarquías en general, de las pautas de comportamiento, piensa que

*“No se trata de subir, viejo ídolo mental desmentido por la historia, vieja zanahoria que ya no engaña al burro. No se trata de perfeccionar, de decantar, de rescatar, de escoger, de librealberdizar, de ir del alfa ha el omega. Ya se está. Cualquiera está”*³³¹.

De este modo justifica su posición en el mundo, su relación con los demás. A pesar de lo lastimoso que puede resultar su situación en las condiciones que hemos visto, expulsado de Francia, y trabajando en un circo de dudosos espectáculos, piensa que las valoraciones son erróneas, que no se está ni arriba ni abajo, simplemente se está, y en ese estar, están todos, cada uno con su historia particular. Estas particularidades reunidas por el azar en la gran ciudad generan una diferencia a la que Cortázar se niega a asignar jerarquías ya que justamente esa jerarquización de la

³³¹ Ibídem. Pág. 643.

experiencia representa un absurdo que se mantiene por inercia, que se sustenta en la pereza de una recepción inactiva “las categorías habituales del entendimiento estallan o están a punto de estallar. Los principios lógicos entran en crisis, el principio de la identidad vacila. En mi caso, estos recursos extremos me parecen la manera más factible de que el autor primero, y luego el lector, de un salto que lo extrañe, lo saque de sí mismo” (Harss, 1972, Pág. 294).

En *Rayuela*, entonces, la propuesta de Cortázar consiste en esta síntesis de experiencias en las que todas pueden resultar igualmente válidas, tanto la vida en París como la vida en Buenos Aires, es decir, la vida dentro o fuera del continente, y resuelve así la dualidad entre uno y otro mundo. La disputa contra indigenismo cambia de centro y se convierte en una disputa contra la sociedad en general de la que todos formamos parte, cada uno con su diferencia específica, sus intereses y su historia.

De la aceptación paralela de la realidad, es decir, de las distintas realidades puestas sobre un mismo plano en la ciudad, se puede cumplir con el sueño de Morelli, muy en sintonía con Oliveira y con la intención del propio Cortázar, que en definitiva busca introducir en su novela muchos de los elementos que persigue el ficticio escritor francés. Con estos elementos igualados a un mismo nivel, se podría pensar en

“hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante”³³².

En el contexto que aquí analizamos, hemos visto cómo las novelas de este período unen en un mismo plano del relato, los diferentes tiempos históricos, y cómo esos diferentes tiempos históricos se dan cita en el presente de la ciudad. Alude directamente a este respecto Cortázar en *Rayuela*:

³³² Ibídem. Pág. 45.

*“Hay tiempos diferentes aunque paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada edad Moderna”*³³³.

La acumulación de estos fragmentos distintos de la historia serán la clave de la novela, y el lugar privilegiado para la proliferación de estos elementos será París, donde confluyen personajes de distinta proveniencia, de distinta historia y por lo tanto de distintas percepciones del mundo.

*“Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al caleidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, Imago mundi que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley”*³³⁴.

De ese modo, a partir de la imagen de un hecho puntual se podría acceder a una imagen completa del mundo, en la misma lógica del cuento *El Aleph*, de Jorge Luis Borges, de enorme influencia en este período³³⁵.

Dentro de las percepciones divergentes de los personajes de distinta procedencia que en *Rayuela* se dan cita en un pequeño apartamento de París, existe también la diversificación infinita en cuanto a los niveles de cultura y a los elementos de los que esta está compuesta. De ahí que en la novela proliferen alusiones a las más diversas fuentes, que pueden ir desde el tango hasta el budismo zen en un mismo plano. Si el

³³³ Ibídem. Pág. 626.

³³⁴ Ibídem. Pág. 613.

³³⁵ Esta idea de la obra total será una constante en este período, claramente presente en la obra de Borges, Neruda, Lezama Lima, Fuentes y Cortázar.

juego de la rayuela consiste en llegar al cielo, Cortázar, postula que ese paso no se debe buscar en los libros, en la cultura, ni en ninguna ciudad en particular, sino en la intuición de que ese punto de acceso se puede alcanzar en la asunción del todo en la simultaneidad del existir. Pero ese paso Horacio no puede darlo, por incapacidad propia y dado que el resto de la sociedad no lo asume así, y se limita a un encadenamiento lógico que estalla con motivo del funeral. Esta ruptura termina arrastrándolo del cómodo Club de la Serpiente a las frías orillas del Sena, del Sena a la cárcel, de la cárcel a Buenos Aires, de allí a un circo y a un manicomio, en el que termina preguntándose quienes son realmente los locos, si los pacientes o los administradores.

La heterogénea procedencia de los miembros del Club de la Serpiente y sus diversos conocimientos de la cultura, brinda a Cortázar la posibilidad de reunir el más amplio repertorio de referencias que llevan a Oliveira a comprender que la clave no está en esos conocimientos, sino fuera de ellos. Ossip Gregorovius, el intelectual rumano que dice tener tres madres, hundiéndose así su lugar de procedencia en la oscuridad, se da cuenta de esta situación, de la trampa en que ha caído Horacio Oliveira, y la expande a una imagen, a un concepto de toda la intelectualidad sudamericana atrapada, en ese momento, en laberintos culturales que a los otros miembros del Club parecen no confundirlos³³⁶. Gregorovius, hablando con la Maga sobre Horacio lo expresa del siguiente modo

“Cuando conocí a Horacio lo clasifiqué como un intelectual aficionado, es decir, un intelectual sin rigor. Ustedes son un poco así, por allá ¿no? En Matto Grosso, esos sitios.

-Matto Grosso está en el Brasil.

-En el Paraná, entonces. Muy inteligentes y despiertos, infomadísimos de todo. Mucho más que nosotros. Literatura italiana, por ejemplo, o inglesa. Y todo el siglo

³³⁶ Estos laberintos son la doble fuente cultural, americana y europea. Luego, en la enumeración que hace Ossip, cabría preguntarse cuál tradición europea. De ahí que, pese a saberlo aparentemente todo, Ossip lo tache de intelectual sin rigor.

de oro español, y naturalmente las letras francesas en la punta de la lengua. Horacio era bastante así, se le notaba demasiado. Me parece admirable que en tan poco tiempo haya cambiado de esa manera. Ahora está hecho un verdadero bruto, no hay más que mirarlo...

-Entiéndame, quiero decir que busca la luz negra, la llave, y empieza a darse cuenta de que cosas así no están en la biblioteca”³³⁷.

Como en el caso del viejo vecino que se queja del ruido, en la cita anterior Ossip también asimila el espacio americano con la selva, pese a destacar la gran cultura literaria de Oliveira, aunque ésta no le sirva de nada. Después de la muerte del bebé, Ossip le pregunta abiertamente qué busca en su afán de cuestionar comportamientos y pensamientos ajenos. A Oliveira le parece que este cuestionamiento era algo ya intuido por los demás, que se dan cuenta del absurdo en que todos están metidos.

Más allá de una crítica al procedimiento infructuoso de Oliveira, la respuesta que da, sin embargo, es sorprendente para lo que a este análisis interesa. Lo que busca Oliveira en todo lo que hace, dice y piensa es un

“-Derecho de ciudad

-¿Aquí?

-Es una metáfora. Y como París es otra metáfora (te lo he oído decir alguna vez) me parece natural haber venido para eso”³³⁸.

Si América, en el imaginario europeo que presenta Cortázar a través de las palabras de la multitud ante un atropello, en las palabras del viejo vecino y en las palabras de Ossip, representa la selva, en la respuesta de Horacio parece evidente una

³³⁷ Ibidem. Pág. 185.

³³⁸ Ibidem. Pág. 247.

carencia. Esta carencia de ciudad, del derecho a ella, a sentirse a sus anchas en ella, puede ser una sensación común a todo inmigrante, en condiciones precarias. El hecho mismo de la partida al extranjero, y de su asimilación previa a través de la literatura, revela una carencia en el origen de algo que debe buscarse en otro lado. En este caso el “espacio de allá” es la ciudad de París, capaz de albergar personajes de distinta procedencia, descentrados, pero capaces de compartir y discutir sobre algunas nociones en común de formas culturales de origen diverso.

El jazz ofrece la posibilidad de una cultura en común que compartir con los otros miembros inmigrantes que conforman las reuniones del parisino Club de la Serpiente

“una música que permitía reconocerse y estimarse en Copenhague como en Mendoza o en Ciudad del Cabo, que acercaba a los adolescentes con sus discos bajo el brazo, que les daba nombres y melodías como cifras para reconocerse y adentrarse y sentirse menos solos...”

...el jazz es como un pájaro que migra, o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burla aduanas, algo que corre y se difunde y esta noche en Viena es'ta cantando Ella Fitzgerald mientras en París Kenny Clarke inaugura una cave y en Pirpignan brincan los dedos de Oscar Peterson, y Satchmo por todas partes con el don de la ubicuidad...”³³⁹.

A través del jazz, entonces, las ciudades entran también en este plano horizontal único, en que los términos son intercambiables, del mismo modo como entiende Oliveira los actos y los discursos, en una sociedad que no ha alcanzado todavía, en sus prácticas, la libertad que ofrece el jazz. La ubicuidad de Satchmo, del jazz, se relaciona con esa relativización de las certezas en las que se apoya el sentimiento de la sociedad, relativización que lo aleja del Club y de París

³³⁹ Ibídem. Págs. 101-102.

“si al mismo tiempo pudieras asistir a esa realidad desde mí, o desde Babs, si te fuera dada una ubicuidad, entendés, y pudieras estar ahora mismo en esta misma pieza desde donde estoy yo y con todo lo que soy y lo que he sido yo, y con todo lo que es y lo que ha sido Babs, comprenderías tal vez que tu egocentrismo barato no te da ninguna realidad válida”³⁴⁰.

La destrucción de la certeza, entonces, será el paso previo al acceso a esa otra realidad a que aspira Oliveira, que se cumpliría en el jazz y que se intuye en París.

París ofrece a Oliveira la posibilidad, una ciudad espectáculo en sí misma que permite la sorpresa de los encuentros azarosos, con la Maga, con Morelli, con Berthe Trépat, con un Club en el que hablar y discutir. De entre las múltiples veces que la ciudad de París es nombrada, la Maga recuerda una definición de Horacio: *París es gratis*. En ella *se está*, como postulaba Morelli. Para Horacio

París es un centro..., un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse³⁴¹.

Para Gregorovius *París es una enorme metáfora...* En la que Horacio “*anda por aquí como otros se hacen iniciar en cualquier fuga, el voodoo o la marihuana, Pierre Boulez o las máquinas de pintar de Tinguely. Adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave; la busca como un loco*³⁴²”.

³⁴⁰ Ibídem. Pág. 222.

³⁴¹ Ibídem. Pág. 556.

³⁴² Ibídem. Págs. 183-184.

Esa figura del loco calza perfectamente con la imagen final de Oliveira, al borde del suicidio en un manicomio de Buenos Aires, en el que trabaja. El retorno de Oliveira a Buenos Aires, al manicomio, podemos incluso pensar que inicia en París. Progresivamente en sus conversaciones en Oliveira se va manifestando el habla porteña, que se contagia incluso en el resto de los personajes, como si estos pudieran usar efectivamente esta jerga. París comienza poco a poco a convertirse para Horacio en Buenos Aires.

Quedan aun las múltiples imágenes de la ciudad, de las que quisiéramos rescatar para finalizar, el memorable encuentro de los miembros del Club en una esquina

“...vieron a Gregorovius que desembocaba en la esquina de la rue de Babylone, cargando como de costumbre un portafolios atiborrado de libros. Wong y Gregorovius se detuvieron bajo un farol (y parecían estar tomando una ducha juntos) saludándose con cierta solemnidad”³⁴³.

³⁴³

Ibídem. Pág. 61.

VI

Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de este análisis, la literatura del indigenismo se establece como un pilar fundamental para abordar un estudio sobre la literatura latinoamericana del S.XX. Esto se debe a la gran variedad de elementos que desde ésta literatura se ponen en juego. Estos múltiples elementos tendrán una repercusión que trascenderá con mucho el ámbito de la literatura para instalarse en todo el ámbito del quehacer artístico y cultural, no solo en América Latina sino que también en Europa.

En primer lugar, desde sus inicios, la literatura del indigenismo debe afrontar una serie de problemas que la ponen en relación directa con conflictos sociales que hasta ese momento ni siquiera son reconocidos oficialmente como tales. Con la aproximación a los indígenas presentes en los diferentes países de América Latina, el campo de los temas literarios encuentra un rico repertorio de mitos que comienzan a salir a la luz, generando una serie de trabajos que involucrarán a otras áreas, como la antropología, la sociología o la musicología. Como resultado, los escritores se enfrentan a una doble fuente de posibilidades expresivas: un modelo europeo y un modelo americano. De allí se perfila la figura del mestizo como condición propia del ser latinoamericano, un ser, un personaje que conjuga elementos de dos tradiciones culturales, lengua, creencias, ritos, etc., sin perder de vista los conflictos sociales.

Si estos conflictos sociales se fundamentan en la explotación de los indios por parte de gente extranjera, es decir, cualquiera que no sea indio, las luchas del indígena, y del indigenismo por ende, se encaminarán hacia la liberación de la dominación, hacia la independencia, económica y cultural.

En cuanto a la relación que la literatura indigenista establece con las ciudades se puede concluir que las ciudades funcionan, desde la conquista, como un instrumento de dominio y de control sobre las poblaciones indígenas. A través del urbanismo se buscó el dominio de las tierras de los indios, por medio de la instalación y la ocupación, fundando, mediante un método europeo, emplazamientos, ciudades, en que las formas culturales y las tradiciones preexistentes, ya no tendrían lugar, al menos hasta que aquella población entrara bajo la norma que se había impuesto, y aceptara las desfavorables condiciones que se le proponían. Los sistemas de organización indígenas serán considerados inexistentes, y permanecerán invisibles en no poca medida hasta nuestros días.

En el análisis del encuentro de estas dos culturas podemos ver el diverso modo de interpretación del mundo. Mientras para uno es un elemento manipulable en función de un beneficio económico, sobre la base de un poder burocrático, para la otra puede llegar a ser, en determinados casos, un elemento sagrado.

A partir de esta literatura se generan una serie de reflexiones que alimentarán gran parte de la literatura hispanoamericana del siglo XX, aun cuando ésta vaya más allá del enfoque indigenista. En efecto, podríamos pensar en una corriente de interpretación literaria en Latino América desde la lectura de la ciudad, que a partir de aquí se desarrolla. Si se trata en primera instancia de descubrir esta ciudad, de nombrarla, de describirla y de valorarla, luego se tratará de liberarla hasta la sublimación, en el reclamo de una autonomía originaria y mitológica, en un proyecto, por muchas razones, utópico. La ciudad volverá a ser arrebatada para dar paso a un nuevo tipo de dominación, caracterizado ahora por las dictaduras, y que dará paso a la ciudad del exilio. Así se podría llegar a la ciudad de la memoria, de la que no nos hemos desprendido del todo todavía.

Quizás no será un acto banal relacionar algunos de los elementos que esta literatura nos plantea con algunos aspectos que gravitan en la sociedad actual y que tienen que ver con una rama de la crítica literaria relativamente nueva, la denominada Ecocrítica, que pondrá en relación los elementos de la Naturaleza que la literatura

incluirá entre sus temas, sobre todo a partir de la percepción de crisis ambiental que domina el planeta, entre ellas la deforestación, el calentamiento global y la disminución de la biodiversidad. Si consideramos a la luz de estas preocupaciones a la ciudad, como el lugar que pretende el dominio sobre la naturaleza, vegetal y animal, no será extraño encontrar entre las posibilidades arquitectónicas de última generación la instalación de los famosos “muros vegetales”. Por otro lado, resulta inquietante la profecía de Asturias en cuanto a la comercialización del maíz, que terminará con todo, si consideramos que hoy día el 60 % de las plantaciones de maíz provienen de semillas transgénicas, y que de este modelo de desarrollo agrícola aun no hay unanimidad en cuanto a las consecuencias sobre el consumo humano.

Para Asturias la naturaleza y sus elementos están en permanente vigilancia sobre los humanos, y sobre todo cuando viene alterada, alertando *“a los que atajan el agua de los ríos que corriendo duerme y no ve nada pero atajada en las pozas abre los ojos y lo ve todo con mirada honda...”*(Asturias, 1982: 12).

VII

The representation of the city in Hispano American literature : 1950-1975

The representation of the city has always been present in the literature. A clear example of this is the famous city of Troy. The city in terms of where the actions take place, a novel in this case, despite the efforts of some works of the contemporary narrative to eradicate or reduce to its barest minimum expression, has continued to sit as a strong element of differentiation that gives the characters certain linguistic, historical, social and cultural characteristics.

In the Hispanic narrative, according to historical features of the continent, the conquest, independence, and subsequently the constitution of the republics, the representation of the city acquires some unique characteristics, whose dimensions and implications, toward the second half of the twentieth century, transcend the simple notion of 'place' in which occur the facts narrated to acquire a central notion in the works, changing from being a support to become the central structure of the novel, which is able to articulate different situations, confront characters and articulate historically to the entire countries.

This paper will talk mainly about the representation of the city in the published narrative between 1950 and 1975. We will try to have a transverse reading over these works through the analysis of the representation of the city that in them we can find, and that basically divided into three broad categories, each with its own specific functions:

* The royal city. Corresponds to the cities that we can actually find in the American territory, and whose spaces and descriptions, historical references and territorial, it is possible to identify the reality or in any encyclopedia: streets, historical events, places, characters, etc.

For this work we will look at Mexico City, in the region, more transparent, Carlos Fuentes; Lima, in conversation in the Cathedral, Mario Vargas Llosa and Havana, in *Tres tristes tigres* by Guillermo Cabrera Infante.

- * The imagined city. This category corresponds to cities which are impossible to find in the continent, or at least not with the facts and the descriptions that we found in the narrative: Macondo, Comala.

- * The foreign city. This city is that real city which is being lived from the perspective of a Hispano-American narrator. In this case, Paris.

-To get the characteristics of the city adequately in the period proposed here, and the enormous importance given in the historical development of the cities representation, we will do a reading related to the preceding period, known as the 'indigenism'.

1. Literature of the indigenism

Literature of indigenism is characterized by dealing with the life of the Indians within the continent. Both the conquest as the republics formed after the colonial period and the declaration of independence, were done to the annulment of the population and indigenous culture.

These populations, however, maintained some of their characteristics and cultural identity, continued, now under the subordination to the various independent States, Peru, Bolivia, Chile, etc.

With their lives, although far from large cities, the capital, the place where state power is concentrated expands its influence, however, throughout the territory.

- * By the end of the nineteenth century the interest came in the life of the Indians in the literature of the continent, however, by the thirties and forties the interest in the indigenous communities and their cultural characteristics acquires a relevance to be manifested in the work of important authors.

Among them Jose Maria Arguedas, who in his works *Yawar Fiesta*, *Deep rivers*, and *the up and down fox*, the most relevant elements for working will be shown with

the city that we propose here. In them we read the representation of the city, first from its traditional location, in the distant mountains of the of the Andes mountains, and then, in an industrial town called Chimbote, where the Indians are coming to get work.

Both the cities as the cordilleran industrial city show the way in which indigenous peoples are adapted to the impositions and regulations define from the capital. The model of approximation to these communities, as it will be shown, responds in a first moment to the anthropological methods.

In 1949, however, two fundamental works are published, which established the literary modernity in Latin America (Gonzalez, 2011), and are *The kingdom of this world*, of Alejo Carpentier and *Men of maize* of Miguel Angel Asturias.

In these works the theme of the indigenism gets behind the descriptive model of the anthropology and representative possibilities are opened to go beyond the rational nature of the western culture and propose a model of mythical thought derived from indigenous cultures.

2. The royal city.

If during the first years of independence, the Hispano-American literature followed closely the European models, imitating their ways and thematic looking for a cultural ideal model, with the indigenism starts to develop the interest toward the continent itself.

In the royal cities of the period we are discussing here, this interest in the own comes from a question about the identity, and what emerges is the mixture between the European model and the indigenous. Both elements, as it will be seen, living in the same space, in which races, ideas, desires, languages, historical times and cultures are so chaotic, in the juxtaposition of the elements.

This juxtaposition of elements from different sources in the entire hierarchy is set in tension which will give the image of the great city represented in the literature of this period.

3. The imagined city.

* The cities imagined correspond to those cities which do not exist, whose features still preserve a authenticity with the diversity of the American landscape and its spaces, its history, its characters and their events belong to a symbolic order of representation, in which by analogy an overall picture of the continent is given.

The cities imagined that are being discussing here correspond to Comala, the work Pedro Páramo, Juan Rulfo and Macondo, of one hundred years of solitude by Gabriel García Márquez.

4. The Foreign city.

The Foreign cities, are those in which characters in that Hispanic Americans will face the otherness of the spaces and the events of a foreign city, living in it and exploring it with the eye of a stranger, whose references offer an interpretation of the city that does not fix with the reality around it , a reality that from its particular perspective is founded and it is based on arbitrary elements essentially, in a hierarchical structure of unsustainable laws. In this chapter we will consider the city of Paris, in the work Rayuela by Julio Cortázar.

5. Conclusion

As a conclusion it will be said that the approximation to the Hispanic narrative from the perspective of the city offers a fertile possibility of interpretation, less explored in this literature. It allows to see distinctions among the different historical periods of the continent. Also allows to analyze comparatively narrative production from different American countries from a cross look without the need to reconstruct the entire evolution of representation of a particular city

It also opens the possibility of a work still pending to analyze the evolution of a particular city in literary representation, and leaves in suspense in a moment, all the subsequent developments to 1975, that has not been get here, which certainly presents interesting challenges.

VIII

Bibliografía

a. Novelas y poemarios

Arguedas, José María Arguedas. *Yawar Fiesta*. Populibros peruanos, Lima, 1965.

-*Los ríos profundos*. Alianza, Madrid, 1994.

-*El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Losada, Buenos Aires, 1974.

Asturias, Miguel Ángel. *Leyendas de Guatemala*. Salvat, Madrid.

-*Hombres de maíz*. Madrid, Alianza, 1982.

-*Viento fuerte*. Aguilar, Madrid, 1967.

-*Los ojos de los enterrados*. Aguilar, Madrid, 1967.

-*El Papa verde*. Aguilar, Madrid, 1967.

Azuela, Mariano. *Los de abajo*. Fondo de cultura económica, México, 2007.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Seix Barral, Barcelona, 2007.

-*La Habana para un Infante difunto*. Bibliotex, 2001.

Carpentier, Alejo. *La Consagración de la primavera*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.

-*El reino de este mundo*. México D.F. : Siglo XXI.

-*Los pasos perdidos*. Andrés Bello, Santiago, 1997.

-*El siglo de las luces*. Ayacucho, Caracas, 1979.

Cardenal, Ernesto. *Hidrógeno enamorado*. Ediciones Universidad de Salamanca,

Salamanca, 2012.

Cortazar, Julio. *La vuelta al día en 80 mundos*. Rm editorial, México – España. 2012.

- *Rayuela*. Santillana Ediciones. Madrid, 2008.

-62, *Modelo para armar*

-*El libro de Manuel*

-*Cuentos Completos I-II*. Santillana Ediciones generales, 2010.

Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1982.

- *La muerte de Artemio Cruz*. Ediciones Cátedra, Madrid,

-*La gran novela latinoamericana*. Alfaguara, Madrid, 2011.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. RAE, Madrid, 2007.

-*La hojarasca*. Random house, Barcelona, 1998.

- *El coronel no tiene quien le escriba*. Anagrama, Barcelona, 2004.

Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2010.

Lezama Lima, José. *Paradiso*. Cátedra, Madrid, 2010.

-*La expresión americana*. Fondo de cultura económica. México, 2005.

Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Planeta, Buenos Aires, 1992.

-*Canto General*. Cátedra. Madrid, 2009.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo. El llano en llamas*. Planeta. Barcelona, 2008.

Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Seix Barral, Buenos Aires, 1994.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo, civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2011.

Vargas Llosa, Mario. *Conversación en la Catedral*. Santillana, Madrid, 2010.

-*La ciudad y los perros*. Seix Barra, Barcelona, 1976.

-*La Casa Verde*. Alfaguara, Madrid, 2004.

-*La utopía arcaica*. Madrid. Alfaguara, 2008.

b. Bibliografía crítica especializada

Cabrera Infante, Guillermo. 'Lo que este libro debe al censor'. Prólogo a *Tres tristes tigres*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1999.

Campos, Jorge. Prólogo a *Leyendas de Guatemala*. Madrid, Salvat, 1970.

Díez Seijas, Pedro. 'La realidad latinoamericana en el tema de Rayuela'. En *La gran narrativa latinoamericana*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1992.

Díez, Luis A. 'Conversación en La catedral: saga de corrupción y mediocridad'. En: *Asedios a Vargas Llosa*. Editorial Universitaria, Santiago, 1972.

Dorfman, Ariel. "El mito como tiempo y palabra", en MARTIN, Gerard (ed.) *Miguel Ángel Asturias hombres de maíz*. Madrid, Colección Archivos, 1992.

-*Imaginación y Violencia en America latina*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970.

Franco, Jean. 'Paris, ciudad fabulosa'. En *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Loveluck, Juan, compilador. Editorial Taurus, Madrid, 1984.

Franco, Jean. 'La región más transparente de Carlos Fuentes: entre el orden y el desorden'. En Polpopovic, Karic. *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*. Siglo XXI, México, 2002.

Gregorich, Luis. 'Tres tristes tigres, obra abierta'. En *La nueva novela latinoamericana*,

2. Compilación de J. Lafforgue. Paidós, Buenos Aires, 1972.

Harss, Luis. *Los nuestros*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1973.

Iglesias, Carmen. 'Historia y novela. La región más transparente'. En *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Ed. Aniversario. RAE. Española. Asociación de academias de la lengua española. España, 2008.

Lanöel, Alejandro. Prólogo *Leyendas de Guatemala*. Madrid, Cátedra, 1995.

Llarena, Alicia. 'Surrealismo, Lo real maravilloso y Realismo Mágico. Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias'. En *Historia de la Literatura Hispanoamericana*.

Trinidad Barrera, Coord. Ediciones Cátedra, Madrid, Páginas 115-135, 2008.

Mac-Millan, Mary. *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*. Peter Lang, Freiburg, 2003.

Pacheco, José Emilio. 'Homenaje', en *La región más transparente*. Carlos Fuentes. Ed. Aniversario. RAE. Española. Asociación de academias de la lengua española. España, 2008.

Prieto, René. 'La literatura indigenista', en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 2008.

Rodríguez-Falcón, Olga. 'The Lumpen and the Popular: Guillermo Cabrera Infante and Julio García Espinosa'. *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 28, No. 4, pp. 465–479, 2009.

Sarmiento, Alicia Inés. 'HISTORIA DE UNA EXCLUSIÓN: Guillermo Cabrera Infante y el largo brazo de la Revolución Cubana'. *Revista de Historia Americana y Argentina*, Vol. 49, Nº 2, 2014, Mendoza (Argentina) Universidad

Nacional de Cuyo, ISSN: 0556-5960, pp. 11-39. Universidad Nacional de Cuyo
a.sar41@speedy.com.ar

Vargas Llosa, Mario. 'Cien años de soledad. Realidad total, novela total. RAE.
Asoc. Academias de la lengua españolas, España, 2007.

c. Bibliografía crítica literaria

Donoso, José. *Historia personal del <boom>*. Alfaguara, Madrid, 1999.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

Guerra, Lucía. *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*.

Editorial Cuarto propio, Santiago, 2014.

Izquierdo, Yolanda. *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*. Editorial Isla Negra, Puerto Rico, 2002.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI editores, México, 2004.

- *La ciudad letrada*. Tajamar Editores, Santiago de Chile, 2004.

- *La novela en América Latina*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2008.

d. Fuentes generales

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Éditions du Seuil, París, 1997.

-*La aventura semiológica*. Paidós, Barcelona, 2009.

Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires, 2012.

Bretón, André. *Manifestos del surrealismo*. Ediciones Visor, Madrid, 2009.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los Símbolos*. Editorial Herder, Barcelona, 1986.

Dittborn, Paula. “Las pinturas de castas como ejercicios de color”. Cuadernos de arte N°18, Santiago, 2013. Pág. 12.

Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana*. Ediciones Universitarias, Santiago, 1999.

Jauss, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno*. Visor, Madrid, 1995.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI editores, Madrid, 2012.

Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI editores. Madrid, 2011.

Lyotard, Francoise. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber.*

Editorial R.E.I. Buenos Aires, 1991.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad.* Fondo de cultura económica, México, 2000.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas.* Ediciones S.XXI, México, 1984.

Ruiz, Raúl, *La poética del cine.* Editorial Sudamericana, Santiago, 2000.

Todorov, Tzvetan, *La conquista de América.* Siglo XXI Editores. Madrid, 2010.
-*El espíritu de la ilustración.* Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad.* Fondo de cultura económica, Argentina, 2000.

VV. AA. *Inframundo. El México de Juan Rulfo.* Ediciones del norte, México, 1982.

e. Referencias web

Alonso, Mercedes. *El boom y el fracaso de los intelectuales.* Sobre *Conversación en La Catedral* (1969) de Vargas Llosa y *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez. En *Catedral Tomada.* Revista de Critica Literaria Latinoamericana.

Vol. 2 N°3 versión on –line, <http://catedraltomada.pitt.edu>, revisado 5/7/2015.

[Csép, Attila](#). Rayuela y el budismo zen. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Notas de reproducción original: Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366 (octubre-diciembre 1980), pp. 456-462

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-60/>

Vidal, Costa Adriane. *Vargas Llosa: um intelectual latino-americano entre Sartre e Camus*. En Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, Ano I - Número I - Julho de 2009. www.rbhcs.com, revisado el 6/7/2015.

<http://www.fondazione sancarlo.it/fondazione/Viewer?refresh=true>. Conferencia Giandomenico Amendola.

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-guillermo-cabrera-infante-fondo-1976/1184309/> . Entrevista a Guillermo Cabrera Infante.

<http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>

Conferencia de Fidel Castro.

https://it.wikisource.org/wiki/Manifesto_del_futurismo . Manifiesto futurista.